الكتابات الأثرية على المعادن

فى العصرين التيمورى والصفوى

دكتور

شبل إبراهيم عبيد

كلية الآثار - جامعة القاهرة



الناشر

دار القاهرة

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت: ٣٩٢٩١٩٢

الكتابات الأثرية على المعادن

فى العصرين التيمورى والصفوى

الدكتور

شبل إبراهيم عبيد

كلية الآثار - جامعة القاهرة

الناشر

دار القاهرة للكتاب

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

تليفون : ٣٩٢٩١٩٢

اسم الكتاب	الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيموري والصفوي
اسم المؤلف	الدكتور / شبل إبراهيم عبيد
عدد الصفحات	٤١٣
رقم الطبعة	الأولى
رقم الإيداع	١٣٩٨٨
الترقيم الدولي	I. S. B. N 977 - 314 - 150 - 0
سنة النشر	٢٠٠٢
الناشر	دار القاهرة للنشر
عنوان الناشر	١١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة
بلد الناشر	القاهرة ـ جمهورية مصر العربية
التليفون	٣٩٢٩١٩٢
فاكس	٣٩٣٣٩٠٩ ـ ٣٩٢٩١٩٢

لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ
النَّاسُ بِالْقِسْطِ وَأَنزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ
اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ وَرُسُلَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ

صدق الله العظيم

سورة الحديد : آية ٢٥

إهـــداء

إلى أستاذى الفاضل

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

أهدى هذا العمل عرفانا وتقديرا

شبل إبراهيم

تقديم

الأستاذ الدكتور/ ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار ـ جامعة القاهرة

لعبت الكتابات الأثرية على التحف المعدنية الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى ، دورا فنيا وزخرفيا بارزا بل ودورا تسجيليا لا يقل فى أهميته عن دورها الفنى والجمالى .

وقد تميزت هذه الكتابات بتعدد أنواع الخطوط التى نفذت بها مثل الخط الكوفى وخط الثلث والخط الفارسى بالإضافة إلى تنوع المساحات والمناطق التى تشغلها هذه الكتابات الأثرية سواء على ظاهر أبدان هذه التحف أو أسطحها الداخلية ، فضلا عن اختلاف مضامين هذه الكتابات الأثرية التى جاءت عليها ما بين كتابات دعائية أو تسجيلية وأخرى دينية ومذهبية وفارسية .

ولقد تناول د/ شبل إبراهيم عبيد دراسة هذا الموضوع باقتدار واضح معتمدا فى ذلك على خبرته الطويلة فى دراسة الكتابات الأثرية على التحف الإيرانية ، حيث قام بإعداد رسالته الجامعية الأولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع بعنوان « دراسة الكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى (أنواعها ـ تطورها ـ مضمونها) ، وذلك فى عام ١٩٩٥م ، ومعتمدا أيضًا على الجانب الميدانى حيث تمكن من زيارة العديد من المتاحف بجمهورية أوزبكستان بلد وموطن الأمير تيمور مثل متحف تاريخ التيموريين الحكومى بمدينة طشقند ، ومتحف التاريخ والحضارة بسمرقند .

وذلك خلال بعثته الدراسية لهذه الجمهورية التى استغرقت ما يقرب من عامين ، فضلا عن زياراته المتعددة لمتاحف جمهورية مصر العربية مثل متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة ، ودراسته لما تحويه من تحف معدنية ترجع للعصرين التيمورى والصفوى .

ومما أكسب الدراسة طابع الجدية والتعمق قيام الباحث بمراسلة العديد من المتاحف العالمية بغرض الحصول على معلومات تتعلق بأحدث ما كتب عن موضوع الدراسة .

وأحسب أن الدكتور / شبل قد قدم لنا جديدا من خلال دراسته لهذا الموضوع وأنه قد نجح فى دراسته « الكتابات الأثرية على المنتجات المعدنية الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى والخطوط التى نفذت بها ، وكذلك توضيح الدور الذى أسهم به كل نوع من هذه الخطوط فى زخرفة هذه المنتجات ، بالإضافة إلى تقديمه دراسة شيقة عن مضمون هذه الكتابات الأثرية التى جاءت على هذه التحف من كتابات دعائية وأخرى تسجيلية وما اشتملت عليه من ألقاب وتوقيعات للصناع فضلا عن اهتمام الدراسة بتحديد مواطن هؤلاء الصناع والأماكن التى قدموا منها وتحديد طرق تسجيل تواريخ هذه التحف المتنوعة كما اهتمت الدراسة أيضاً بدراسة الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية التى تفردت بها بعض هذه التحف وما تضمنته فى بعض الأحيان من أشعار فارسية تدخل فى نطاق الغزل الحسى (أو الصوفى) .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الدراسة توضيح العلاقة بين نصوص هذه الكتابات وبين الموضوعات الزخرفية وأشكال التحف بل وبين الغرض الذى صنعت من أجله واظهار العلاقة بين تلك الكتابات والاتجاهات السياسية والمذهبية والاجتماعية والاقتصادية التى سادت العصرين التيمورى والصفوى .

ولم تغفل الدراسة عمل دراسة مقارنة بين الكتابات الأثرية التى جاءت على هذه التحف والكتابات الأثرية على العمائر التيمورية والصفوية المعاصرة .

وقد استشهد الباحث فى دراسته للموضوع بعدد كبير ومتنوع من التحف المعدنية من مقالم وسلاطين وأطباق وقدور وأباريق وصدريات وكشاكيل وشماعد وخوذ ودروع وخناجر وسيوف بعضها ينشر لأول مرة .

ويعتبر هذا الكتاب بما يتضمنه من آراء قيمة وجديدة وتحليلات سليمة ونشر لتحف جديدة من الكتب الهامة التى تسد فراغا واضحا فى مجال دراسة الكتابات الأثرية الإسلامية .

وأتمنى للدكتور / شبل إبراهيم عبيد كل التوفيق .

والله الموفق والمستعان

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

تمهيد

يرجع اهتمامى بالكتابات الأثرية على الفنون الإيرانية إلى سنوات عديدة مضت عندما كنت أعد رسالتى الجامعية الزولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع « الكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، أنواعها ـ تورها ـ مضمونها » .

ورسالتى الجامعية الثانية لنيل درجة الدكتوراه فى موضوع « الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى ، دراسة أثرية فنية مقارنة » ؛ والتى قمت بنشرها من خلال هذا الكتاب .

ومما لا شك فيه أن هناك أسبابا متعددة دفعتنى إلى دراسة موضوع « الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى وتتمثل فيما يلى :ـ

أولاً : اهتم الباحثون بدراسة الخط من حيث أنواعه وتطوره فى العصور المختلفة على العمائر وشواهد القبور والمسكوكات وأوراق المصاحف ، بالإضافة لبعض التحف التطبيقية كالخزف والزجاج والأخشاب والمنسوجات ، فى حين كانت الدراسات التى تناولت الكتابات على المعادن من حيث شكلها وتطورها ومضمونها قليلة جدا إن لم تكن نادرة .

ثانياً : اهتمام معظم الدراسات التى تناولت المعادن الإيرانية ، بدراسة العناصر الزخرفية المختلفة سواء أكانت زخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات بشيئ من التفصيل فى حين لم تول العناصر الكتابية التى وردت على هذه التحف القدر نفسه من الإهتمام أونجدها تشير إلى تلك الكتابات إشارات عابرة ، وفى بعض الأحيان اكتفى الباحثون بقراءة تلك الكتابات دون تفسير لها أو لتطورها أو حتى لمواءمتها للمساحة التى تشغلها على سطح التحفة .

ثالثاً : كثرة التحف المعدنية من قدور وأباريق وصوانى وكشاكيل وآلات حربية دفاعية وهجومية والتى اعتمد الفنان فى زخرفتها على الخط إلى جانب العناصر الزخرفية الأخرى . فقد كان الفنان الإيرانى من أكثر الفنانين المسلمين إقبالا على

استخدام الزخارف الكتابية على المعادن .

رابعاً : اختلاف أنواع الخطوط التى استخدمها الفنان الإيرانى على التحف المعدنية بأنواعها المختلفة ، مما يدل على مقدرته وتمكنه من الخط العربى ، والتأليف بين الأنواع المختلفة لهذا الخط ، حيث وصلتنا بعض التحف المعدنية التى جمعت بين عدة خطوط مثل (الثلث والفارسى) .

خامساً : تميزت الكتابات التى وردت على المعادن الإيرانية باختلاف مضامينها ، ما بين الكتابات الدعائية والتسجيلية التى تنوعت ما بين (الألقاب ، وتوقيعات الصناع، وأسماء أصحاب التحف ، والتواريخ) فضلا عن الكتابات الدينية والمذهبية ، والكتابات الفارسية .

سادساً : من الملفت للنظر تنوع النقوش الكتابية على العمائر فى إيران وآسيا الوسطى فى الفترة موضوع الدراسة من حيث شكل ومضمون تلك النقوش ، وهو ما دفعنى إلى عقد دراسة مقارنة بين الكتابات الأثرية على كل من المعادن والعمائر المعاصرة لها ، وذلك بهدف إبراز أوجه الشبه والخلاف بين أنواع الخطوط ومضمونها وتطورها على كل منهما .

وفى سبيل اتمام هذا العمل فقد سرت في اتجاهين أحدهما ميدانى والآخر أكاديمى تمكنت من اتمام جانب كبير منهما فى أثناء المهمة العلمية التى قمت بها إلى جمهورية أوزبكستان لجمع المادة العلمية .

فبالنسبة للدراسة الميدانية فقد قمت بالعديد من الزيارات لمتاحف طشقند وسمرقند ، كما قمت بعدة زيارات أخرى للمنشآت المعمارية المختلفة فى شهر سبز وسمرقند وبخارى لدراسة آثار التيموريين المعمارية على الطبيعة . وذلك بهدف عقد الدراسة المقارنة بين الكتابات المنفذة على المعادن والعمائر المعاصرة لها .

أما فيما يتعلق بالجانب الأكاديمى . فتمثل فى جمع المادة العلمية التى تناولت الموضوع من شتى جوانبه ، حيث قمت بزيارة العديد من المكتبات المختلفة باوزبكستان، وقد تمكنت من الحصول على العديد من الأبحاث والمراجع التى تناولت

المعادن الإيرانية والعمائر المعاصرة لها سواء باللغة الإنجليزية أو الروسية أو الأوزبكية .

وبعد العودة من المهمة العلمية استكملت الجانب الميدانى والأكاديمى لتغطية أوجه النقص وخاصة فيما يتعلق بالمعادن والعمائر الصفوية .

بالأضافة إلى الإطلاع على أحدث ما كتب عن هذا الموضوع من كافة جوانبه ، ومن ثم فقد قمت بالعديد من الزيارات لمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار ، بالإضافة إلى مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة .

وإننى إذ أقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية أرجو أن أكون قد وفقت فى إبراز الدور الذى لعبته الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى .

والله من وراء قصد السبيل .

شبل إبراهيم عبيد

مقدمة

بلغت الفترة التى غطتها الدراسة ثلاثة قرون وثمانية عقود ، أى حوالى أربعة قرون تمتد من سنة (٧٧١هـ/ ١٣٧١م) . وهى السنة التى دخل فيها الأمراء الجغتائيون [١] فى طاعة تيمور نتيجة لانتصاره التام على الأمير حسين[٢] ، وحتى سنة (١١٤٨هـ/ ١٧٤٦م) وهى السنة التى انتهت بعزل الشاه عباس الثالث وانهيار الأسرة الصفوية[٣] .

ففى فترة القرن (٨هـ/ ١٤م) حكم إيران العديد من الأسر ، فبعد زوال دولة الإيلخانين استقل ولاة الأقاليم بالمناطق الخاضعة لنفوذهم ، فاستولى بنو جلائر على الحكم فى ولايتى العراق وأذربيجان ، ثم خلفهم التركمان القراقيونلية ، والآق قويونلية ، وكان بنو المظفر يحكمون أقصى هذه الأقاليم بعداً نحو الشرق .

وأما خراسان الواقعة فى الشمال الشرقى فقد قسمت حينا من الدهر بين السربدارية وبين ملوك هراة من عائلة كرت ، وبقى جزء من خراسان فى الوقت نفسه تحت حكم طغا تيمور وأولاده ، واجتاح تيمور لنك إيران وحكم أولاده وأحفاده قسما من هذه البلاد زهاء قرن ، حتى إذا كان القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) استولى الشاه إسماعيل الصفوى على الأقاليم التى فى أيدى التيموريين والتركمان وغيرهم من الدويلات وأسس الدولة الصفوية ثم ألحق

---

(١) ينسب هؤلاء الأفراد إلى جغتاى ـ ثانى أبناء جنكيز خان ، الذى حكم بلاد ما وراء النهر وخوارزم وخراسان والتركستان ومغولستان ، وقد أطلق اسم هذا الأمير ، دون أبناء جنكيز جميعاً على البلاد وعلى أهلها ، فعرفت هذه المناطق جميعاً باسم بلاد جغتاى ، وعرف الأتراك فيها بخاصة ، وكانوا غالبية كبيرة بها باسم الأتراك الجغتائيين .

ـ أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، الجزء الثانى الدولة المغولية ، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .

(٢) أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ، الجزء الثانى ، دار المعارف ص ٥٦٠ .

(٣) محمد علاء الدين منصور : تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية ، ١٩٩٠ ، ص ٧١٠ .

بها خراسان(٤) .

وما يهمنا من تلك الأسر الحاكمة الأسرتان التيمورية والصفوية واللتان لعبتا دوراً هاماً ومؤثراً فى شتى مناحى الحياة فى تاريخ إيران بصفة خاصة ومنطقة آسيا الوسطى بصفة عامة .

وسوف أتعرض فى هذه المقدمة لتاريخ هاتين الدولتين بشىء من الاقتضاب مركزاً على الحكام الذين كان لهم دور فاعل فى مجريات الأحداث السياسية والحضارية والفنية لهاتين الدولتين .

الدولة التيمورية (٧٧١ ـ ٩١١هـ/ ١٣٧١ ـ ١٥٠٤م)

كانت الأحوال فى المناطق الشرقية لإيران غير مستقرة مدة كبيرة من الزمن وقد منحت أراضى إقليم ما وراء النهر ـ بعد الفتح المغولى الرئيسى ـ لجغتاى الابن الثانى لجنكيز خان ، فأسس هناك دولته الخاصة .

وبعد ذلك بقليل قسمت هذه المنطقة الواسعة إلى قسمين : الأول منطقة ما وراء النهر الفعلية ، والثانى منطقة تركستان ، ثم اشتبك القسمان معا فى حروب متواصلة استمرت إلى عام (٧٧٢هـ/ ١٣٧٠م) حينما تمكن تيمور ـ الذى كان إذ ذلك فى خدمة حاكم تركستان ـ من إخضاع الدولة المنافسة(٥) .

أمير تيمور (٧٧١ ـ ٨٠٧ هـ/ ١٣٧٠ ـ ١٤٠٤م) .

ينتمى أمير تيمور (الذى يعرف فى أوروبا باسم تامر لان أو تامر لنك) إلى فرع كركن من بيت برلاس(٦) ؛ ولد فى عام (٧٣٦هـ/ ١٣٦٦م) فى قرية من

---

(٤) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ، ص ٥٢١ .

(٥) ولبر (دونالد) : إيران ماضيها وحاضرها . ترجمة : عبد النعيم حسنين ، الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، ص ٧٦ .

(٦) فامبرى (أرمنيوس) : تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة : أحمد محمود الساداتى ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ ، ص ٢٠٦ .

قرى كش ـ تقع حاليا فى جمهورية أوزبكستان[٧] ـ تعرف باسم شهر سبز أى المدينة الخضراء[٨] .

ويشتهر أمير تيمور باسم تيمور كوركان[٩] ، وتيمور لنك[١٠] ، وآقساق تيمور[١١] ؛ ويعتبره الأوزبك حاليا بطلا قوميًا لهم فإليه ينسبون حضارتهم ، وأنه السبب الرئيسى فى وضعهم على الخريطة العالمية .

وصل تيمور فى شبابه بجده وذكائه وشجاعته إلى أن استوزره الأمير الجغتائى الياس ابن تغلق تيمور صاحب سمرقند إذ ذاك فما غدا الوزير أن انقلب على أميره واتخذ مكانه على عرش سمرقند عام (٧٧١هـ/ ١٣٧٠م) ، بعد أن استولى على بلخ ونشر سلطانه على القسم الغربى من بلاد جغتاى ، وإن ترك لأمراء المغول به بعض امتيازاتهم وحفظ عليهم مراسم الإمارة .

وقد استطاع أمير تيمور أن يضم إلى ملكه مغولستان وخوارزم كما اقتحم حدود الهند فبلغ دهلى ، كما استولى على فارس ثم نفذ من العراق إلى بلاد الكرج والشام ، ولم يرجع عن آسيا الصغرى حتى أوقع فى أسره بايزيد سلطان العثمانيين[١٢] .

---

(٧) Ali Durrani (F.) : Temur (1370 - 1405), Materials of the International Scientific Conference " Amir Temur and his place in world History , Tashkent 1996, P. 29 .

(٨) Klaus pander (inG.) : Amir Temur and his hertage Achallenge Not only for Uzbekistan . P. 23 .

(٩) كوركان : أى المليح .
فامبرى : المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، حاشية ١ .

(١٠) أى الأعرج ، وذلك نظراً لإصابته فى قدمه اليمنى ، فكان يمشى طوال عمره عارجا فسمى لذلك بتيمور الأعرج .
ـ علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٥٩٣ .

(١١) أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ، ص ٥٥٩ .

(١٢) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .
ولمزيد من التفاصيل عن تلك الفتوحات ، انظر :
ـ ابن عربشاه : عجائب المقدور فى نوائب تيمور ، تحقيق : على محمد عمر ، دار الأنصار ، بيروت ١٩٧٩ .

وعلى الرغم مما شاب فتوحاته من قسوة ووحشية وسفك للدماء[١٣]، إلا أنه كان محبا للعلماء ، مقربا لهم[١٤]، كما كان يميل إلى الآداب والمعرفة ، ويقبل كثيراً على مجالس الأدباء[١٥]، وفضلا عن هذا وذاك فقد كان شغوفًا بفن البناء فجمع الآلاف من الصناع المهرة والمعماريين ، بالإضافة إلى العديد من أصحاب الحرف الأخرى كالموسيقيين والكتاب وغيرهم من مختلف البلاد التى فتحها ونقلهم إلى حاضرته سمرقند [١٦] ، وقد ساهم هؤلاء جميعًا فى النهضة الفنية والمعمارية التى ازدهرت فى إيران وآسيا الوسطى فى عصره .

ولقد وافته المنية عام (٨٠٧هـ/ ١٤٠٤م) أثناء عمله على تحقيق أعظم آماله ومطامعه فى فتح العالم وهو الاستيلاء على الصين[١٧]، حيث توفى فى آترار على شاطئ نهر سيحون وهو فى سن الحادية والسبعين[١٨]، بعد أن ترك لأبنائه وأحفاده دولة مترامية الأطراف ، لم يستطيعوا المحافظة عليها من بعده .

خلفاء تيمور :ـ

لما توفى تيمور لم يكن فى سمر قند من أهل بيته ـ الذين يمكن أن يخلفوه على العرش ـ إلا اثنان ؛ أحد أحفاده وابن أخته ، بينما كان ابنه الرابع شاهر خ فى هراة ، فاستطاع أن يظفر بالسيطرة على هراة وخراسان وما وراء النهر بعد حروب

---

(١٣) بارتولد (ف) : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ترجمة : حمزة طاهر ، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ ، ص ١٩٣ .

(١٤) ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٣١٨ .

(١٥) رضا زاده شفق : تاريخ الأدب الفارسى ، ترجمة : محمد موسى هنداوى ، دار الفكر العربى ، ص ١٣٢ .

(١٦) Khidayatov (G.) : Builder of anew Maverannahr . Europe and Central Asia in the period of Temur and Temurides . International scientific Conference, Tashkent 1997. p. 27 .

(١٧) أحمد السعيد : المرجع السابق ، ص ٥٦١ .

(١٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٠٧ .

ومنازعات عائلية استمرت عاما تقريباً .

وظفر ابنه الثالث ميرا نشاه بالسيطرة على الجزء الغربى من إيران بما فى ذلك تبريز .

هذا وقد حكم شاهر خ ـ من عاصمته هراة ـ جميع أجزاء القسم الشرقى من إيران حتى عام (٨٥١هـ/ ١٤٤٧م) وهزم قبائل قويونلو فى تبريز وطردهم إلى أرمينية ولكنه أجبر فى النهاية على تركهم يستولون على الإقليم الغربى من إيران[١٩] .

وكان شاهر خ حليما عادلا[٢٠] ؛ كما كان من أكثر الملوك الذين حكموا إيران ثقافة ، وقد جعل هراة المركز الثقافى لوسط آسيا[٢١] ، فجمع الفنانين من كافة أنحاء دولته ، وأقام لهم مجمعا علميا ومكتبة فى هراة[٢٢] .

كما كانت إحدى نساء شاهر خ ، وهى جوهر شاد مشهورة بإنشاء الآثار الخيرية ، فأقامت عدة منشآت معمارية فى هراة وطوس ، أهمها على الإطلاق مسجدها الذى يحمل اسمها فى هراة[٢٣] .

ميرزا ألغ بيك (٨٥١ ـ ٨٥٣هـ/ ١٤٤٧ ـ ١٤٤٩م)

اسمع الأصلى (محمد تورغاى)[٢٤] ، ابن السلطان شاهر خ ، وحفيد السلطان تيمور كوركان[٢٥] ، تولى الحكم بعد وفاة والده شاهر خ ، وعلى الرغم من

(١٩) ولبر : إيران ماضيها وحاضرها ، ص ٧٩ .

(٢٠) شاهين مكاريوس : تاريخ إيران ، مطبعة المقتطف بمصر ١٨٩٨ ، ص ١٤٦ .

(٢١) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٥ .

(٢٢) باريت (دوجلاس) : الفن الإسلامى ببلاد فارس ، ترجمة : أحمد عيسى ، مستخرج من كتاب تراث فارس ، لآربرى ، ص ٣٠ .

(٢٣) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٥ ـ ٦١٦ .

(٢٤) فامبرى : المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

(٢٥) حربى أمين سليمان : المؤرخ الإيرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتابه دستور الوزراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ، ص ٢١ ، حاشية ١ .

أن فترة حكمه كانت قصيرة حيث لم تدم سوى ثلاث سنوات من ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م) وحتى (٨٥٣هـ/ ١٤٤٩م)[٢٦] ، قضاها فى منازعات وحروب متواصلة مع أهل بيته من الأمراء ولم يقف الأمر عند حد ضياع الكثير من أراضيه حتى قضى عليه ابنه عبد اللطيف ميرزا بنفسه[٢٧] .

من جهة أخرى فلقد كان ألغ بيك على علم بأقسام العلوم الرياضية [٢٨] ، فلم يكن اهتمامه منصبًا على لقاء العلماء فقط بل كان يشتغل بالعلم بعامة وعلم الهيئة بخاصة وهو من هذه الناحية نموذج نادر فى التاريخ الإسلامى للحاكم العالم، وتشتهر كتب ألغ بيك وكتب خلفائه الأقربين فى علم الهيئة بأنها آخر ما وصل إليه المسلمون فى موضوعها[٢٩] .

لذا أقام مرصده المشهور فى سنة (٨٥٢ هـ / ١٤٤٨م) بمدينة سمرقند ، والذى لا يزال قائمًا حتى اليوم ، وكان علماء إيران وطلبتهم الذين قدموا من إيران يدرسون فيه حركة الكواكب ، وألغ بيك نفسه يشتغل معهم[٣٠] ؛ ولقد تمكن ألغ بيك من إعداد جداول الهيئة وعمل فهرس الكواكب الذى سار عليه الكثير من العلماء لعدة قرون[٣١] .

وبالإضافة إلى ذلك فقد كان مهتما بالعمارة ، فلقد أنشأ مدرستين إحدهما بسمرقند والأخرى ببخارى ، كما أنشأ خانقاة ومسجداً وقصرا يعرف (بقصر چهل ستون) أو قصر الأربعين عمودا[٣٢] .

---

(٢٦) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٢٧) مكاريوس : المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(٢٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦١٦ .

(٢٩) بارتولد (ف) : تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ترجمة : أحمد السعيد سليمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

(٣٠) بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ص ١٤٠ ـ ١٤١ .

(٣١) ОБСЕРВАТОРИЯ УЛУГБЕКА , «УЗБЕКИСТАН», 1979 г. , стр. 28 –

(٣٢) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٦ .

وإلى جانب ذلك فلم تكن فروع المعرفة الأخرى بأقل حظا من رعاية ألغ بيك فبلاطة كان ملتقى الشعراء والعلماء من كافة أركان الدنيا ، ولم تلق الفنون الجميلة من عناية الأمراء منذ عهد السامانيين مثل ما لقيته عند ألغ بيك[٣٣].

هذا وقد خلف ميرزا ألغ عدد من الحكام[٣٤] منهم :

- ميرزا عبد اللطيف بن ألغ بيك (٨٥٣ ـ ٨٥٤هـ/ ١٤٤٩ ـ ١٤٥٠م)
- ميرزا عبد الله بن إبراهيم بن شاهر خ (٨٥٤ ـ ٨٥٤هـ / ١٤٥٠ ـ ١٤٥٠م)
- ميرزا بابر بن ميرزا بايسنقر بن شاهر خ (٨٥٢ ـ ٨٦١هـ / ١٤٤٨ ـ ١٤٥٦م)

أبو سعيد بن سلطان محمد بن ميرا نشاه (٨٥٥ ـ ٨٧٣هـ / ١٤٥١ ـ ١٤٦٨م)

- سلطان أحمد بن أبي سعيد (٨٧٣ ـ ٨٩٩ هـ / ١٤٦٨ ١٤٩٣م)
- سلطان محمود بن أبي سعيد (٨٩٩ ـ ٩٠٠هـ/ ١٤٩٣ ـ ١٤٩٤م)
- سلطان حسين بن بايقرا (٨٧٥ ـ ٩١١هـ/ ١٤٧٠ ـ ١٥٠٥م)

حسين بايقرا (٨٧٥ ـ ٩١١هـ / ١٤٧٠ ـ ١٥٠٥م).

يعد السلطان حسين بن بايقرا من أشهر الأمراء التيموريين على الإطلاق حيث أعاد إحياء النهضة الأولى للحضارة والفنون فى هراة[٣٥]، فبعد مقتل السلطان (أبى سعيد) تمكن حسين ميرزا بن بايقرا من الاستيلاء على هراة وتنصيب نفسه سلطانا على الدولة التيمورية [٣٦]. ويعتبر حسين بايقرا أحد أشهر الأمراء التيموريين لأنه فضلا عن حاله الأمن والراحة النسبية التى نعم بها أهل خراسان وهراة مدة حكمه

---

(٣٣) أرمنيوس : المرجع السابق ، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩ .

(٣٤) لمزيد من التفاصيل عن هؤلاء الحكام وأهم الأحداث فى عهد كل منهم انظر :
- أرمنيوس : المرجع السابق ، ص ٦١٨ ـ ٦٢١ .

(٣٥) حربى أمين سليمان : المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣٦) عبد السلام عبد العزيز فهمى : منظومة فرهاد وشيرين للأمير على شيرنوائى ومقارنتها بمنظومة خسرو وشيرين لنظامى الكنجوى ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ١٧ .

فإن عصره هو ألمع عصور الحضارة فى عهد التيموريين[٣٧] ، فعهد بايقرا يعتبر العصر الذهبى لإرتقاء الفنون والتعمير والآداب والعلوم جميعًا . وحسبنا دليلاً قول بابر فى فنون هذا العصر : (وكان ببلاط بايقرا كذلك طائفة من الخطاطين كان سلطان علـى أبرزهـم جميعًا ؛ أما الرسامون فقـد كـان بهزاد أرفعهم قدراً ، أما الموسيقيون فلم يكن منهم يجيد العزف مثل خواجة عبد الله مروايد ومنهم كذلك محمد العودى ...) .

وفى باب التعمير أنشأ وزيره على شير سبعين وثلاثمائة بناء من مساجد ومدارس وخانقاوات بقى بعضها قائما حتى اليوم فى إيران وأفغانستان .

وقد أصبحت العمائر السلطانية وشوامخ البنيان موضوعات لشعر الشعراء وأشهرهم عبد الرحمن الجامى[٣٨] .

ونخلص من هذا إلى أن هذا الأمير جمع ببلاطه أساطين الفنون وشيوخ العلم والمعرفة فى عصره ، وبه ختمت صفحة كبار التيموريين ببلاد ما وراء النهر[٣٩] .

الدولة الصفوية :

يعتبر العصر الصفوى من أزهى العصور التاريخية التى مرت بها إيران ، فهو يمثل إعادة بناء دولة إيرانية قومية تمثلت فى إحياء الروح القومية مرة أخرى[٤٠] ؛ فضلا عن إعلان المذهب الشيعى الإمامى مذهبًا رسميًا لإيران بعد أن كان الإيرانيون أهل سنة وجماعة[٤١] .

ورغم ما عرف عن تشيع هذه الأسرة إلا أن غالبية المصادر تؤكد أن الشيخ

---

(٣٧) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٠ .

(٣٨) المرجع نفسه ، حاشية ص ٦٢٦ .

(٣٩) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ص ٢٩٤ .

(٤٠) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(٤١) محمد السعيد عبد المؤمن : الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ ، ص ٢٧ .

صفى الدين وابنه صدر الدين كانا سنيين ، وأن هذه الطريقة لم تتحول إلى التشيع إلا فى أيام حفيده خواجة على الذى تولى رئاسة الطريقة فى سنة (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م)(٤٢).

وتنسب هذه الدولة فى الأصل إلى الشيخ صفى الدين الأردبيلى بن الشيخ أمين الدين جبريل ، والذى ينتهى نسبه إلى محمد بن حسن بن محمد بن إبراهيم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن على زين العابدين بن الحسين بن على بن أبى طالب(٤٣) ؛ وبعد وفاته خلفه ابنه صدر الدين الذى كان حريصاً على تنشيط الطريقة التى أنشأها والده(٤٤).

وقد خلف صدر الدين ابنه خواجة على (٧٩٤ ـ ٨٣٠هـ/ ١٣٩١ ـ ١٤٢٧م) وهو الذى اتجه بالطريقة الصفوية إلى التشيع(٤٥).

ثم تولى جنيد رئاسة الطريقة فى عام (٨٥١هـ/ ١٤٤٧م) ويعد من أهم مؤسسى هذه الأسرة ، حيث تمكن من جمع الكثير من المريدين حوله وخاض بهم العديد من الحروب(٤٦) ، ولكنه قتل فى سنة (٨٦٠هـ/ ١٤٥٥م) فى حربه ضد أمير شروان فخلفه سلطان حيدر الذى تقدم إلى شروان طالباً ثأر أبيه لكنه قتل أيضاً فى سنة (٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م) ، وكان لسلطان حيدر أولاد ثلاثة هم على وإبراهيم وإسماعيل ، ولكن لم يبق منهم إلا إسماعيل(٤٧).

---

(٤٢) حسين مؤنس : أطلس تاريخ الإسلام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٢٤٤ .

(٤٣) أحمد الخولى ، وبديع جمعة : تاريخ الصفويين وحضارتهم ، الجزء الأول ، دار الرائد العربى ، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

(٤٤) عبد العزيز سليمان نوار : تاريخ الشعوب الإسلامية فى العصر الحديث ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢٢ .

(٤٥) The Cambridge History of Islam , Vol. 1, p. 396 .

(٤٦) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ٣٣ ـ ٣٤ .

(٤٧) محمد علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٠ .

الشاه إسماعيل (٨٩٢ ـ ٩٣٠هـ/ ١٤٨٧ ـ ١٥٢٤م) .

ولد إسماعيل الصفوى عام (٨٩٢ هـ / ١٤٨٧م)[٤٨] ، وفى الثالثة عشرة من عمره سعى للثأر لوالده وتأسيس أسرة حاكمة[٤٩] واستطاع فى سنة (٩٠٦هـ/ ١٥٠٠م) أن يجلس على العرش فى تبريز ، وبحلول عام (٩١٦هـ/ ١٥١٠م) كان قد استولى على العراق وفارس وكرمان وهمذان وخراسان ، وشقت قواته طريقها شرقًا حتى بلغت خيوه[٥٠] .

هذا وقد أعلن الشاه إسماعيل المذهب الشيعى مذهبًا رسميًا للدولة ، وجعل هذا المذهب العنوان العريض الذى انبثقت منه سياسة الشاه الداخلية والخارجية ، حيث أراد أن يحقق أمل أجداده فى الاستحواذ على السلطة المادية إلى جانب السلطة الروحية ، وكان العنف أسلوبه الغالب للوصول إلى أهدافه[٥١] .

من جهة أخرى فقد أولى الشاه إسماعيل اهتمامًا كبيرًا بالفنانين والشعراء والخطاطين والمصورين ، ومنهم بهزاد الذى عينه مديرًا للمكتبة التى ألحق بها مرسما لفنون الكتاب[٥٢] .

الشاه طهماسب (٩١٩ ـ ٩٨٤هـ / ١٥٧٦م) :

ولد طهماسب فى الرابع والعشرين من رجب عام (٩١٩ هـ / ١٥١٣م) ، وكان عمره حين توفى أبوه أحد عشر عامًا ، وكان يحكم خرسان أولا ، ثم استدعى إلى مقر أبيه وقت وفاته[٥٣] ، حيث تولى حكم الدولة الصفوية عام (٩٣٠هـ/ ١٥٢٤م)[٥٤] .

---

(٤٨) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ٤٩ .
(٤٩) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤١ .
(٥٠) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٦ .
(٥١) محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٣٠ .
(٥٢) زكى حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، ص ١١٨ .
(٥٣) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٨ .
(٥٤) أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ١١٣ .

ويعد طهماسب ، من أطول شاهات الدولة الصفوية حكمًا ، حيث جلس على عرش إيران مدة ٥٢ عاما ، وتوفى عام (٩٨٤هـ/ ١٥٧٦م)[٥٥].

هذا وقد تميز عصره بازدياد نفوذ طوائف القزلباش فأثاروا الفتن والقلاقل ، ومن مظاهر الصراع مع العثمانيين في عهده ، استيلاء السلطان العثماني سليمان القانوني على أذربيجان وبغداد وغيرها من الأراضي الغربية التابعة لإيران[٥٦]، وقد لجأ إلى إيران في عهده كل من بايزيد بن سليمان القانوني ، وهمايون الذى جس على عرش الهند بعد وفاة والده ظهير الدين بابر ، وساعده طهماسب على استرداد عرشه[٥٧]، أما عن علاقته بالأوربيين فكان حذرًا جدًا فيها[٥٨]. على أن أهمية حكم طهماسب لا تكمن فقط في تطهير البلاد من الفساد وفي تثبيت المذهب الشيعي في أنحاء إيران ، بل إنه أفلح في الحصول على اعتراف رسمى من أعدائه العثمانيين السنة بهذه الدولة الشيعية في إيران[٥٩].

من جهة أخرى ، فإن الشاه طهماسب كان راعيًا للفن والأدب فازدهر في عهده فن التصوير[٦٠]، حيث مارس التصوير بنفسه ، ورعى الفنانين رعاية عاهل وفنان معًا[٦١].

هذا وتعد الكتب التى صورت في تبريز حينذاك من خير أنواع الكتب التى أنتجت على الإطلاق[٦٢].

---

(٥٥) بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية ، ص ٤٩٩ .

(٥٦) الصدفى (رزق الله منقريوس) : تاريخ دول الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ١٩٠٨ ، ص ١٨٣ .

(٥٧) ميرزا محمد على ذكا الملك : تاريخ إيران ، جاب جهارم ، دورة دوم (١٣٣٣هـ. ش)، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .

(٥٨) لمزيد من التفاصيل عن تلك الأحداث ، انظر :
ـ أحمد الخولى : المرجع السابق ، ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .
ـ علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٤٨ ـ ٦٥٢ .

(٥٩) محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٦٠) Braun (H.) : Iran under the Savafids and in the 18 th, p. 190 .

(٦١) ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى ، الطبعة الأولى ١٩٨٣ ، ص ٢٥٥ .

(٦٢) باريت : المرجع السابق ، ص ٣٤ .

سلطان محمد شاه « محمد خدا بندة » (٩٨٥ ـ ٩٩٦ هـ / ١٥٧٨ ـ ١٥٨٨م) .

الشاه عباس الأول : (٩٩٦ ـ ١٠٣٨هـ/ ١٥٨٧ ـ ١٦٢٨م) :

كان الشاه عباس الشخصية القوية فى البيت الصفوى ، ويعد مساويًا لأى ملك عظيم وجد فى إيران على طول تاريخها الطويل ، وقد سجلت سنوات حكمه جيدا خصوصا بواسطة الرحالة الإنجليز الذين زاروا بلاطه(٦٣) ؛ كما استطاع بمساعدة ضابط إنجليزى نظم له جيشه أن يسترد بعض الولايات الغربية التى استولى عليها العثمانيون(٦٤) .

وفى عام (١٠٠٧هـ / ١٥٩٨م) نقل الشاه عباس العاصمة إلى أصفهان ، واختصها بكل عناية واهتمام ، فاستدعى إليها المعماريين والفنانين وكذلك الحرفيين لتعميرها وتزيينها ، وبالتالى أصبحت تنافس إستانبول ودلهى وغيرهما من حيث الأناقة والجمال(٦٥) .

فقد شيد بها الكثير من المساجد الجديدة ، والقصور ، والكبارى ، والطرق الممهدة والحدائق حتى إن الرحالة الأوربيين أطلقوا عليها « أصفهان نصف العالم »(٦٦) .

ويستطيع الدارس لتاريخ الدولة الصفوية أن يلمس فى وضوح ، كيف أن سياسة هذه الدولة فى عهد الشاه عباس قد تطورت بما يناسب شخصية هذا الملك ويتفق مع ميوله ورغباته ، فقد شهد عهده استقرارًا داخليا فاهتم بالإصلاح والتعمير ، كما اهتم بتوفير الراحة للمواطنين والأمن للقوافل التجارية والمسافرين ، حيث شهد هذا العصر انفتاحًا على الغرب والشرق ؛ فكانت سياسته الخارجية تهتم بإقامة العلاقات

---

(٦٣) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

(٦٤) أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ، الجزء الثانى ، ص ٥٤٦ .

(٦٥) ولبر : المرجع السابق ، ص ٨٨.

(٦٦) Ferrier (R. W.) : The Arts of persia , London 1989, p. 102 .

السياسية والتجارية مع دول أوربا ، ويعقد الأحلاف السياسية والتجارية مع الملوك ويرسل التجار الإيرانيين ببضائعهم إلى أوربا .

ونظرا لما اتسمت به شخصية الشاه عباس من تعصب شديد للمذهب الشيعي فقد أثر ذلك على سياسته الخارجية مع الدولة العثمانية ولعل تقربه لأوربا المسيحية ومحاولة عقد اتفاقيات مع الدول الأوربية سواء سياسية أو تجارية كان من قبيل الاتحاد مع هذه الدول ضد عدوها الأول وعدوه وهى الدولة العثمانية السنية(٦٧) ونتيجة لهذ التعصب أيضًا بذل الشاه عباس قصارى جهده فى ترويج المذهب الإثنى عشرى الشيعى كما اهتم بتعمير مدينة النجف ومقابر الأئمة ، ثم أوقف عام ١٠١٧هـ/ ١٦٠٨م) جميع أملاكه الخاصة للأئمة الأربعة عشر المعصومين(٦٨) بالإضافة إلى ذلك فقد نالت العمارة والفنون كل رعاية واهتمام فى عصر الشاه عباس ، فبالنسبة للعمارة ، فقد شيد الكثير من العمائر كمسجد شاه ، ومسجد لطف الله وقصر عالى قابو وغيرها(٦٩) ، حتى إنه كان بأصفهان عند وفاته ١٦٢ مسجداً ، و ٤٨ مدرسة ، و ١٨٠٢ وكالة ، و٢٧٣ حماماً(٧٠) ، أما فيما يتعلق بالفنون ، فقد ازدهر الكثير منها فى عهد الشاه عباس ، فأحضر ٣٠٠ من الصناع المهرة فى صناعة الخزف مع عائلاتهم من الصين ليعلموا الصناع الإيرانيين الجودة فى هذه الصناعة ويدربوهم على إتقانها(٧١) ؛ على أن التفوق الفنى كان لصناعة النسيج فقد أنتج النساجون الذين كانوا يشتغلون فى أصفهان ويزد وغيرهما الأطلس والمخمل والحرائر ذات الخيوط الفضية والذهبية فى نماذج الزخرفة فقط(٧٢) .

---

(٦٧) عادل عبد المنعم : الاتجاهات العقائدية والفكرية فى العصر الصفوى وأثرها على الفنون الإسلامية، مخطوط رسالة دكتوراه ، بجامعة عين شمس ، ص ٢٩ .

(٦٨) علاء منصور : المرجع السابق ، ص ٦٦٩ .

(٦٩) Dury : Art of Islam, Germany , 1970 , p. 224 .

(٧٠) The Cambridge history of Islam. vol 1, p. 420 .

(٧١) صادق نشأت ، ومصطفى حجازى ، صفحات عن إيران ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٦٠ م ، ص ٧٩ .

(٧٢) ولبر : المرجع السابق ، ص ٩٤ .

كما انتشرت في عهد الشاه عباس الصور الجدارية ، وكان هذا انعكاسا لذوق الشاه الذى شابه شاه جهان فى الهند(٧٣).

خلفاء الشاه عباس الأول :

خلف الشاه عباس عدد من الملوك الضعاف انحدرت إيران فى أيامهم وحتى نهاية حكم الدولة الصفوية ، فبعد وفاة الشاه عباس في عام (١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩م) خلفه:

- الشاه صفى بن صفى ميرزا بن شاه عباس الكبير (١٠٣٨ـ١٠٥٢هـ/١٦٢٨ـ١٦٤٢م)
- الشاه عباس الثانى بن الشاه صفى (١٠٥٢ ـ ١٠٧٧هـ/ ١٦٤٢ـ ١٦٦٦م)
- الشاه سليمان بن الشاه عباس الثانى (١٠٧٧ ـ ١١٠٥هـ/ ١٦٦٦ ـ ١٦٩٢م)
- الشاه سلطان حسين بن الشاه سليمان (١١٠٥ ـ ١١٣٥هـ/ ١٦٩٢ ـ ١٧٢٢م)
- الشاه طهماسب الثانى بن الشاه سلطان حسين (١١٣٥ـ١١٤٤هـ/ ١٧٢٢ـ١٧٣١م)
- الشاه عباس الثالث بن الشاه طهماسب الثانى (١١٤٤ـ١١٤٨هـ/١٧٣١ ـ ١٧٣٥م)

(٧٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

الباب الأول
خطوط الكتابات ومضمونها على التحف المعدنية التيمورية والصفوية

الفصل الأول : أنواع الخطوط :

أولاً : الخط الكوفى .

ثانياً : خط الثلث .

ثالثًا : الخط الفارسى .

الفصل الثانى : مضمون الكتابات الدعائية والتسجيلية :

أولا : الكتابات الدعائية .

ثانيًا : الكتابات التسجيلية (الألقاب ـ توقيعات الصناع ـ أصحاب التحف ـ التوايخ) .

الفصل الثالث : مضمون الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية .

الفصل الأول
أنواع الخطوط

أولاً : الخط الكوفى .

ثانياً : خط الثلث .

ثالثاً : الخط الفارسى .

يعتبر الخط من العناصر المهمة للتراث الإسلامى ، وقد تعددت أشكاله وتنوعت وبذلك يكون قد تجاوز مجال استعماله الأساسى والوصول إلى الجمالية واعتبر بحق من أبرز معالم الفنون الإسلامية بل القاسم المشترك لجميع الفنون من عمائر ثابتة وتحف منقولة [(١)] .

هذا ولقد سار الإيرانيون على نهج الأقطار الإسلامية الأخرى من حيث استخدامهم للخطوط[(٢)] فى كل فن من فنونهم سواء فى العمائر الدينية والمدنية أو فى الفنون التطبيقية من خزف وأخشاب ومعادن وغير ذلك[(٣)] .

وما يهمنا من تلك الفنون هو فن المعادن وما عليه من خطوط تمثل قمة التطور الذى وصلت إليه تلك الخطوط فى العصرين التيمورى والصفوى ، والتى تتضح من خلالها الفروق الواضحة عما كانت عليه على التحف المعدنية المبكرة .

أما عن أنواع الخطوط التى استخدمت فى تنفيذ الكتابات على المعادن الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة فعديدة ومتنوعة ويمكن حصرها فى الأنواع التالية :ـ

الخط الكوفى :ـ

أطلق المؤلفون القدامى على الخط العربى بصفة عامة اسم الكوفى وربما كان من أسباب هذه التسمية غلبة العناية بالكتابة العربية فى مدينة الكوفة منذ أن اتخذها على بن أبى طالب مركز الخلافة الإسلامية[(٤)] ؛ ويطلق مصطلح الخط الكوفى على الخطوط التى ترسم حروفها وفق المسارات الهندسية والتى شاعت فى القرون الخمسة

---

(١) ناهض عبد الرازق دفتر : تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، ١٩٨٦ ، ص ٤٥ .

(٢) زكى محمد حسن : المرجع السابق ، ص ٢٩٧ .

(٣) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى ، (أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى إستانبول ، أبريل ١٩٨٣) ، ص ١٠٧ .

(٤) حسن الباشا : تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، عدد يناير ١٩٦٢ ، ص٦٩ .

الأولى للهجرة[٥] ، والخط الكوفى يمثل ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامى ، بدأ ـ ككل الظواهر الفنية المعروفة ـ بسيطاً ثم تدرج فى سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة فى بعض جهات العالم الإسلامى[٦] ، والتى من بينها إيران التى أخذت بالخط الكوفى بعد الفتح الإسلامى مباشرة[٧] ، حيث أصبح الخط الرسمى[٨] ، واستمر مستعملاً فى شتى الأغراض الكتابية مدة خمسة قرون[٩] ، وخلال تلك الفترة أخذت حروفه وكلماته تكتب بأشكال زخرفية مختلفة مما أدى إلى تفرعه إلى أشكال متعددة[١٠] كل شكل يناسب المادة التى يكتب عليها ، منها :

ـ الكوفى التذكارى (اليابس) .

ـ الكوفى اللين (خط التحرير المخفف) .

ـ كوفى المصاحف[١١] .

هذا وقد تعرض العديد من الباحثين لدراسة الخط الكوفى وأشكاله المختلفة ومميزاته الفنية باستفاضة كبيرة ، حيث أفردوا له العديد من مؤلفاتهم وأبحاثهم[١٢] .

---

(٥) يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، المورد ، العدد الرابع ، ص ١٢ .

(٦) إبراهيم جمعة : دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٩ ، ص ٩٥ .

(٧) عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ١٧٩ .

(٨) James (A.) : Islamic Art an Introduction, Dublin 1974. p. 22 .

(٩) ديماند (م . س) الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٧٦ .

(١٠) حسن الباشا : الخط الفن العربى الأصيل (حلقة بحث الخط العربى) . القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٧ .

(١١) محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٥ .

(١٢) لمزيد من التفاصيل عن الخط وأنواعه ، انظر :ـ

إبراهيم جمعة : دراسة فى تطور الكتابات الكوفية ، على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، ١٩٦٩ .

حسن الباشا : تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، يناير ١٩٦٢ =

ومن ثم فسوف أكتفى بالإشارة إلى الدور الذى لعبه هذا الخط بأنواعه المختلفة في زخرفة التحف المعدنية الإيرانية ، وإلى أى مدى كان استخدام هذا الخط على تلك التحف، فضلاً عن إبراز التطور الخاص لذلك الخط فى الفترة موضوع الداسة.

فبالنسبة للخط الكوفى فقد قل استخدامه على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة سواء بصورته البسيطة أو بأشكاله المركبة ، لدرجة أنه يمكننا القول بأنه أصبح من النادر ظهوره ليس على التحف المعدنية وفقط بل على سائر الفنون التطبيقية المعاصرة .

وقد استخدم هذا الخط على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بعدة أشكال مختلفة وذلك على النحو التالى :ـ

= : الخط الفن العربى الأصيل (حلقة بحث الخط العربى) ، ١٩٦٨ .

حسين عبد الرحيم عليوه : الخط، ضمن كتاب القاهرة تاريخها . فنونها، آثارها، القاهرة ١٩٧٠ .

: الكتابات الأثرية العربية ، دراسة فى الشكل والمضمون ، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية ، القاهرة ١٩٨٤ .

شاكر حسن ال سعيد : الأصول الحضرية والجمالية للخط العربى، الطبعة الأولى ، بغداد ١٩٨٨ .

عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، بغداد ١٩٦٩ .

محمد طاهر الكردى . تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى ١٩٣٩

محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ .

ناجى زين الدين المصرف : مصور الخط العربى ، بغداد ١٩٦٨ .

: بدائع الخط العربى ، بغداد ١٩٧٢

يوسف أحمد : الخط الكوفى ، الرسالة الثانية ، الطبعة الأولى ١٩٣٤ .

يوسف ذنون : المرجع السابق .

Flury (S.) : Ornamental Kufic Inscription on Pottery . Asurvey of Persian Art vol. 2 . Oxford 1939 .

Grohman (A.) : The Origin and Early development of floriated kufic. Ars orientalis . vol. 2, 1957 .

Musee D' Art et D' Histoire . Islamic Calligraphy . Geneva 1988 .

الكوفى البسيط -

وهو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضفير ومادته كتابية بحتة ، وقد شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى(١٣) ، ولكن قل استخدامه بصورة واضحة على تحف تلك الفترة ، ونلاحظ أن الخطاط لم يكتف بنقش أشكال الحروف نفسها وفقط ، وإنما بدأ يضيف إلى بدايات الحروف ونهاياتها زيادة زخرفية اتخذت هيئة شرطة صغرى - أو شوكة - ويوصف الخط بهذه الصورة بالكوفى ذى الزيادات(١٤) .

وقد اقتصر استخدامه على التحف التيمورية المبكرة (لوحة ٧) ثم اختفى بعد ذلك من على بقية التحف المعدنية فى الفترتين التيمورية والصفوية .

هذا ولم يصلنا هذا الخط على النماذج التى نفذ عليها بشكل مفرد بل استخدم جنبا إلى جنب مع خطوط أخرى كالثلث والفارسى .

الكوفى المورق :-

تطورت الزيادات التى انتهى بها الخط الكوفى البسيط فى القرن (٣هـ / ٩م) إلى ما يشبه الورقة النباتية وتشكلت بها بدايات الحروف ونهاياتها(١٥) ، وحروف هذا الخط تكون عمودية وأفقية(١٦) بحيث تنبثق من قمم الحروف أو نهايتها أنصاف مراوح نخيلية ، وأوراق نباتية ثنائية أو ثلاثية الفصوص(١٧)

ومثلما كان الحال بالنسبة للكوفى البسيط من حيث قلة استخدامه على التحف المعدنية التيمورية واختفاؤه تماما من على التحف الصفوية ، ينطبق الوضع على الكوفى المورق أيضًا حيث استخدم بقلة على التحف التيمورية ، وأحيانًا ما تنفذ

---

(١٣) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٤٥

(١٤) حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢١٠ .

(١٥) المرجع نفسه ، ص ٢١١ .

(١٦) Musee d' Art et d' Histoire , Islamic Calligraphy . p. 32

(١٧) Grohman (A.) : Op. Cit., P. 275

نهايات الحروف على كلمات غير عربية ، مما يدل على أن هذا الخط أصبح يمثل أسلوباً قديماً فى الكتابة لم يبق منه إلا الشكل الزخرفى فقط .

الكوفى المضفور المنتهى برؤوس آدمية :

يعد الكوفى المضفور من أكثر أنواع الخطوط التى ابتدعت على الأرض الإيرانية، لأنه تضمن كثيراً من العناصر الزخرفية مع الخط لدرجة أن الصفة المميزة للخط قد تغيرت بدرجة كبيرة(١٨) .

وقد تمكن الخطاط فى هذا النوع من الخط من ضفر أو جدل بعض الحروف مع بعضها البعض(١٩) .

ويتميز هذا النوع من الخط فى الفترة موضوع الدراسة بأنه كان قليل الاستخدام على التحف المعدنية التيمورية ، ولم تظهر له أية نماذج على المعادن الصفوية ، هذا ولم يقتصر استخدامه على التحف المعدنية التيمورية بصورته المتعارف عليها من ضفر أو جدل بعض الحروف مع بعضها البعض بل قام الفنان بإنهاء هامات الحروف برؤوس آدمية متقابلة ومتدابرة (لوحة ٢) ، وهى خاصية تميز بها خط الثلث دون غيره من أنواع الخطوط الأخرى على المعادن المنتجة فى شرق العالم الإسلامى سواء فى الموصل أو إيران منذ العصر السلجوقى (لوحة ١) (٤٢٩ ـ ٧٠٠هـ/ ١٠٣٧ ـ ١٣٠٠م) ، بالإضافة إلى مصر وبلاد الشام .

خط الثلث :ـ

يعد هذا الخط واحدا من الأقلام الستة(٢٠) ، ويعبر عنه بإمام الخطوط حيث إنه أصعبها ولا يعتبر الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه(٢١) ، يقول عنه الصيداوى فى منظومته(٢٢) :

---

(١٨) Flury (S.) : Ornamental Kufic Inscription on pottery . p. 1744 .

(١٩) حسين عليوه : المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(٢٠) The Encyclopaedia of Islam, Vol. 4, Leiden 1978, p. 1123 .

(٢١) محمد طاهر الكردى : المرجع السابق ، ص ١٠١ .

(٢٢) عبد القادر الصيداوى : وضاحة الأصول فى الخط ، تحقيق : هلال ناجى ، المورد ، ص ١٤٦

من أدمن الثلث على الدوام   أعانه في سائر الأقلام

وقد اختلف في تسمية الثلث ، ويرجع ذلك على قدر تركيبه من الأصل ، حيث أن للخط طرفين من أصول الأقلام هما له كالحاشيتين أحدهما قلم الطومار[٢٣] وهو مستو كله وآخر يسمى غبار الحلية مستدير كله .

والثلث نوعان ثقيل الثلث وتقدر مساحته بثماني شعرات من شعر البرذون[٢٤] ، وخفيف الثلث وهو كالثقيل إلا أنه أدق منه قليلا والفرق بينهما أن الثقيل تكون منتصباته ومبسوطاته قدر سبع أو ثمان نقط على ما في قلمه ، والخفيف يكون مقدار ذلك منه خمس نقاط فإن نقص عن ذلك قليلاً سمي القلم اللؤلؤي[٢٥] .

وتكاد تجمع المراجع المختلفة التي تناولت الخط بالدراسة على أن ابن مقلة هو الذي وضع القواعد الأساسية للخط المنسوب وعلى رأسه خط الثلث ، غير أن الحقيقة أن الخط المنسوب سبق ابن مقلة ولم يكن هو واضع قواعده إذ عثر على كتابات تحمل خطا منسوباً تعود إلى فترة يصعب معها أن يكون لابن مقلة دور فيها وهو ابن العشرين وهذه الكتابات على النقود وأهمها درهم أحمد بن محمد المؤرخ بسنة ٢٩٢ هـ ، وعليه ثلاثة أسماء بخط منسوب بلغ مرحلة كبيرة من النضج مما يدل على رسوخه[٢٦] .

وبصفة عامة فقد استخدم هذا الخط في الزخرفة الكتابية منذ القرن

---

(٢٣) عرف الطومار باسمه نسبة إلى نوع الورق وحجمه الذى كان يكتب به عليه حيث كان ذا حجم كبير وكان عرض هذا القلم أربع وعشرين شعرة من شعر الحصان .
- حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢٢٢ ، حاشية ٥٤ .
- عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٧٥ ، حاشية ٣ .

(٢٤) البرذون : أحد أنواع الخيل تنطق بكسر الباء والجمع براذين .
- مصطفى بركات محسن : دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة . مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ، ١٩٨٨ ص ١٧٨ ، حاشية ٢ .

(٢٥) القلقشندى : صبح الأعشى ، جـ٣ ، ص ١٠٤ .

(٢٦) يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى ، ص ١٧

(٣هـ/٩م) ، وحتى الوقت الحاضر ، واستمرت أشكاله التي ظهرت واضحة في النصف الأول من القرن (٤هـ/ ١٠م) لم يطرأ عليها إلا تطور محدود لم يتضح إلا في الفترات المتأخرة[٢٧] .

هذا وقد كان هناك خلط كبير لدى الباحثين والدارسين للآثار والفنون الإسلامية في التفريق بين خطي الثلث والنسخ على العمائر والفنون التطبيقية المختلفة ، حيث ذكروا أن كلا الخطين استخدما معا على العمائر والفنون المختلفة ، لكن يتضح من خلال الأنواع والأشكال المختلفة للعمائر والفنون التطبيقية أن الخط المستخدم في تنفيذ النقوش الكتابية على العمائر والفنون قد اقتصر على الثلث ، بينما استخدم خط النسخ في تحرير المصاحف والمكاتبات المختلفة ، أي استخدم في الكتابة على الورق ، بالإضافة إلى بعض بلاطات القاشاني وبعض شواهد القبور .

هذا وقد أدت كتابات خط الثلث دوراً هاماً في زخرفة معظم المنتجات الفنية في العصرين التيموري والصفوي والتي من بينها بطبيعة الحال التحف المعدنية (راجع اللوحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢) حيث نفذ الثلث[٢٨] على تلك

---

(٢٧) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي (أعمال الندوة العالمية المنعقدة في إستانبول) .
أبريل ١٩٨٣ ، الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ١٠٨ .

(٢٨) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط ومميزاته الفنية انظر :ـ
أدولف كروهمان : النسخ والثلث ، ترجمة غانم محمود ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، ١٩٨٦ .
محمود شكري الجبوري : نشأة الخط العربي ورموزه .
يوسف ذنون : قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة ، ١٩٨٦ .
: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي .
Aziza (M.) : La Calligraphy Arabe . Tunis 1973 .
Schimmel (A.) : Calligraphy and Islamic culture. London, 1990 .

التحف بنفس الأسلوب الذى نفذ به الخط الكوفى البسيط ذو الزيادات على الفنون التطبيقية فى الفترات المبكرة .

الخط الفارسي :ـ

لقد كان لانتشار الإسلام فى فارس أثر كبير فيها فعلى الرغم من تعصب الفرس لقوميتهم فقد استبدلوا بخطهم القومى الخط العربى[٢٩] ، حيث أقبلوا على تعلم اللغة العربية وجدوا فيها حتى برعوا فيها[٣٠] ، ومن ثم فقد حلت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية فى كتابة اللغة الفارسية[٣١] ، التى أصبح يطلق عليها الفارسية الحديثة أو « الفارسية الإسلامية » والتى غدت لغة كتابة وتدوين منذ القرن (٣هـ/ ٩م) وهى اللغة التى مازالت مستعملة فى إيران حتى اليوم[٣٢] .

وتعد الفارسية الحديثة رابعة أربع لغات فارسية[٣٣] ، وكانت تلك اللغة فى أثناء القرون الثلاثة أو الأربعة التى تلت الفتح الإسلامى تمثل لغة تقييد وتأليف[٣٤] .

على أن أهم الخطوط التى نشأت فى فارس بعد الفتح الإسلامى « خط

---

(٢٩) غوستاف لوبون : حضارة العرب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٥٣٣ .

(٣٠) فؤاد عبد المعطى الصياد : دور الفرس فى بناء الحضارة الإسلامية ، ضمن كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٧٩ .

(٣١) محمود شكرى الجبورى : نشأة الخط العربى وتطوره ، ص ١٢٤ .

(٣٢) إبراهيم أمين الشواربى : العربية فى إيران ، حوليات كلية الآداب ، جامعة إبراهيم باشا ، المجلد الأول ، مايو ١٩٥١ ، ص ٣٣ .

(٣٣) أولى هذه اللغات : الفارسية القديمة ، وهى لغة قورش ودارا ، وثانيهما : لغة الأبستاق وثالثهما : الفارسية الوسطى أو الفهلوية ، ثم الفارسية الحديثة .

ـ محمد عوض محمد : إيران ، مجلة الثقافة ، العدد الحادى عشر ، السنة الأولى مايو ١٩٣٩ ، ص ١٠ .

(٣٤) إبراهيم الشواربى : بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٣٦ ، ص ١٧٧ .

الشكسته[٣٥] يليه « خط الشكسته آميز[٣٦] » ، كما ابتدع الفرس نوعا آخر من الخط يعرف بخط التعليق ، وهو الذى نسميه فى تعبيرنا الحديث باسم « الخط الفارسى[٣٧] » .

ووفقًا لبعض المصادر ، فإن خط التعليق يكون مشتقًا من خطوط الرقعة والتوقيع[٣٨] والنسخ[٣٩] .

وقد أصبح هذا الخط شعبيًا منذ القرن (٥هـ/ ١١م) وحتى القرن (٨هـ/ ١٤م)[٤٠] ، وخلال فترة القرن (٧هـ/ ١٣م) انبثقت عنه أشكال مختلفة[٤١] ؛ ويشير كل من السيد (ديماند ـ Dimand)[٤٢] ، والدكتور عبد العزيز الدالى[٤٣] ، إلى أن خط التعليق قد ظهر فى إيران بحلول القرن (٧هـ/ ١٣م) ، وتمثل تلك الفترة مرحلة تطور وليس ابتكارًا ، ومن ثم فإن ابتكار هذا الخط تم فى القرن (٥هـ/ ١١م) وليس (٧هـ/ ١٣م) ، والدليل على ذلك ما ذكره الدكتور/

---

(٣٥) أول من وضع قواعد هذا الخط الأستاذ شفيع ويقال له أيضًا شفيعا بألف الإطلاق ثم جاء بعده الأستاذ عبد المجيد الطالقانى فأكمل قواعده .

ـ طاهر الكردى : الخط العربى وآدابه ، ص ١٠٥ .

ولكن لم يتعد هذا النوع من الخط حدود فارس نظرًا لأنه ينفذ بطريقة ارتجالية ومن ثم فإن هناك نوعا من الصعوبة فى قراءته .

ـ كامل البابا : روح الخط العربى ، ص ١٢١ .

ـ عباس العزاوى : الخط العربى فى إيران ، ص ٢١٤ .

(٣٦) معناه « الخط الشبيه بالشكسته » وهو يشبه خط الشكسته حيث إنه ليس له خاصية فى قواعده .

ـ ناجى زين الدين : مصور الخط العربى ، ص ٣٧٧ .

(٣٧) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ، بغداد ١٩٦٥ ، ص ١٧٥ .

(٣٨) Schimmel : Islamic Calligraphy , p. 9 .

(٣٩) The Encyclopaedia of Islam, p. 1124 .

(٤٠) Kiani (M. Y.) : Introduction to the Art of Iranian Tile , Tehran , 1988, p. 10 .

(٤١) The Encyclopaedia of Islam , p. 1124 .

(٤٢) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٧٩ .

(٤٣) عبد العزيز الدالى : الخطاطة ـ الكتابة العربية ١٩٨٠ ، ص ٨٤ .

محمد عبد العزيز مرزوق ، من أن أقدم مثال وصل إلينا بخط التعليق يرجع لسنة (٤٠١هـ/ ١٠١٠م)(٤٤).

أما النوع الثالث من أنواع الخط الفارسى ، فهو ما يعرف باسم « النستعليق » ، وأصله خط التعليق الذى ابتكره الإيرانيون فى القرن (٧هـ/ ١٣م)(٤٥)؛ والنستعليق كلمة مركبة من كلمتين هما نسخ وتعليق(٤٦) ، ومعناه التعليق الواضح لما فى التعليق القديم من تداخل تصعب معه قراءته(٤٧) .

وأصبح هذا الخط من السمات المميزة للمنتجات الفنية والمعمارية الإيرانية(٤٨) ، وأهم خصائص الخط الفارسى أن مساحة الخط تقاس بعدد من النقاط التى تناسب كل حركة من حركات الحروف فحرف الألف طوله ثلاث نقاط من نقط القلم الذى يكتب به كما أن بعض الحروف تكتب بثلث عرض قطه القلم وهى حروف السين ، والراء ، ورأس العين ، والصاد وغيرها(٤٩) .

كما يتميز هذا الخط بأنه لا يختلط بحروفه حروف أخرى من أى قلم ولا يضم علامات الحركة ، وتنقط فيه السين بثلاث نقط من أسفل للزخرفة ، كما ترسم فيه الهاء المنفردة بهيئة مستديرة(٥٠) .

وينسب هذا إلى مير على التبريزى الذى وضع قواعد هذا الخط ، وكان يطلق عليه لقب « قدوة الكتاب »(٥١) ، وقد خلف مير على العديد من الأساتذة الذين

---

(٤٤) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ، ص ١٧٥ .

(٤٥) مصطفى بركات محسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٥ .

(٤٦) عبد النعيم حسنين : قاموس الفارسية ، فارسى - عربى ، الجزء الأول ١٩٨٢ ، ص ٧٣٥ .

(٤٧) يوسف ذنون : قديم وجديد فى أصل الخط العربى ، ص ١٩ .

(٤٨) حسين عليوه : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢٢٨ .

(٤٩) مصطفى بركات محسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٦

(٥٠) ناجى زين الدين : مصور الخط العربى ، ص ٣٧٦ .

(٥١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٧٦ ، حاشية ١ .

أسهموا فى تحسين هذا الخط وتجويده ومن هؤلاء عبد الله بن مير على التبريزى الذى أتم بعض التفاصيل فيه[٥٢] ؛ ومنهم أيضًا الأستاذ عماد الدين الشيرازى المعروف بالعجمى ، والأستاذ سلطان على المشهدى[٥٣] وغيرهم كثير .

ويتضح من خلال التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، أن الخط الفارسى المنفذ عليهما يعد مزيجا من خطى التعليق والنستعليق ، حيث تضمنت النقوش الكتابية بعض مميزات التعليق والنستعليق معا ، بهدف إبراز الطابع الزخرفى للخط الفارسى على التحف المعدنية الإيرانية (راجع اللوحات ٢٢ب ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٢، ٨٤ ، ٩٤) .

ا-لخط الزخرفى التطبيقى :

يعد هذا الخط من أكثر أنواع الخطوط تميزاً على الفنون التطبيقية المختلفة ، حيث ورد بعدة أشكال مختلفة (انظر على سبيل المثال اللوحات ١ ، ٢) .

ومن أهم مميزات هذا الخط ما يلى :

- الطابع الزخرفى الواضح .
- غرابة الشكل .
- عدم الوضوح .
- وجود بعض الحروف والكلمات التى لا معنى لها .
- توافق الخط مع شكل التحفة .
- ملاءمة الخط لنوع المادة .
- توافق مضمون الكتابة مع الوظيفة .
- تشكيل الحروف أو الكلمات أو أجزائها على هيئات حيوانية أو آدمية أو نباتية.

---

(٥٢) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٦٦ .
(٥٣) محمود حلمى : الخط العربى بين الفن والتاريخ ، ص ١٩٢ .

الفصل الثانى

مضمون الكتابات الدعائية والتسجيلية

أولاً : الكتابات الدعائية .

ثانيًا : الكتابــات التسجيلية (الألقاب ـ توقيعات الصناع ـ أصحاب التحف ـ التواريخ) .

اشتملت الكتابات المنفذة على التحف المعدنية في العصرين التيموري والصفوي على العديد من المضامين المختلفة والتي تنوعت ما بين الكتابات الدعائية ، والكتابات التسجيلية ، وقد انقسم كل نوع من النوعين السابقين بدوره إلى عدة أشكال ، فبالنسبة للكتابات الدعائية ، فبعض منها يختص بالعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، وبعضها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، وبعضها الآخر يتضمن عبارات يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة ، إلى غير ذلك من العبارات الأخرى .

أما بالنسبة للكتابات التسجيلية ، فتنقسم إلى عدة أنواع أخرى منها ، الألقاب ، وتوقيعات الصناع ، وأصحاب التحف ، بالإضافة إلى التواريخ .

هذا وسوف أتناول كل نوع من الأنواع السابقة بالدراسة التحليلية ، مع المقارنة بالمضامين المشابهة التي وردت على الفنون والتحف التطبيقية الأخرى كلما أمكن ذلك .

أولا : الكتابات الدعائية :ـ

تضمنت النقوش الكتابية على التحف المعدنية موضوع الدراسة نماذج من الكتابات الدعائية ذات المضامين المتنوعة ، والتي نفذت على الأنواع المختلفة للتحف المعدنية كالمقالم ، والصواني ، والسلطانيات ، والقدور ، والأباريق ، والأطباق ، والكشاكيل ، بالإضافة إلى الآلات الحربية كالخوذ والدروع والسيوف ، وغيرها .

وقد وردت معظم تلك الكتابات بصورة واضحة على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية في الفترة موضوع الدراسة ، وإن ظل هذا النوع من الكتابات قليلا مقارنة بما ورد من كتابات دعائية على التحف المعدنية بصفة خاصة والتحف التطبيقية الأخرى بصفة عامة في الفترتين السلجوقية والمغولية .

وبصفة عامة فقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر التحف بمختلف أشكالها ،

ولا يستثنى من هذه القاعدة سوى الصوانى (٥٤) التى نفذت كتاباتها على السطح الداخلى سواء على الحافة أو فى المنطقة المحصورة بين المركز والحافة .ومعظم الكتابات نفذت داخل بحور مستطيلة الشكل قد تتسع أو تضيق حسب المساحة المتاحة أمام الفنان لتنفيذ كتاباته عليها .

ويمكن تقسيم تلك الكتابات من حيث مضمونها إلى عدة أقسام ، بعضها يختص بالعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، وبعض منها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، وبعضها الآخر يتضمن عبارات دعائية يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة وطول العمر(٥٥) وغيرها ؛ كما وردت بعض الكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته .

فبالنسبة للعبارات المتصلة بالطعام والشراب ، فكانت قليلة جداً فى الفترة موضوع الدراسة ، وقد اقتصر استخدامها على بعض التحف المعدنية دون غيرها كبعض الصدريات (شكل ١) ، وبعض الكشاكيل(٥٦) . مثال ذلك :ـ

ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس ، بمتحف المترو بوليتان(٥٧) ، مؤرخة بسنة (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م) ، وقد نفذت الكتابات بالخط الفارسى ، وذلك على ظاهر البدن بالقرب من الحافة .

---

(٥٤) لوحة ٢ .

(٥٥) Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork of Timurid Iran. p. 63 .

(٥٦) لوحة (٥٨) .

ـ الكشكول : إناء من المعدن كان يستخدمه الدراويش والصوفية للطعام .

ـ أبو الحمد محمود فرغلى : الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ، ص ٢٠١ .

وتأخذ هذه الأوانى شكل القوارب ذات الحجم الكبير ، وقد وصلنا بعض منها من القرنين (٧ ـ ٨ هـ/ ١٣ ـ ١٤ م) .

Melikian Chirvani : From The Royal Boat to The Beggar's Bowl, Islamic Art, vol. 4, 1991, p. 21 .

(٥٧) Pope (A. U.) : A Survey of Persian Art, PL. 1385 - A .

ونص الكتابات

(يارب كه تهى مباد از نعمت پاك) .

الترجمة :

يارب لا تجعله فارغاً من نعمة طاهرة

ويشير هذا النص إلى الدعاء إلى الله تعالى بأن تظل هذه الصدرية مملوءة بالطعام الطيب دائماً أبداً .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن كشكول من الصلب(٥٨) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، من العصر الصفوى ، والكتابات منفذة بالخط الفارسى، بصيغة:

خوشتر زآب دو چشمه شبنم وكوثر آست / نوش باد / ....

اندر مذاق مردم هشيار ......

الترجمة :

أعذب من مياه عين الزلال (البرد) والكوثر / فاهنأ به / وكن يقظا لما يتذوقه الناس ويدل هذا النص على الغرض الذى من أجله استخدم هذا الكشكول ، حيث إنه كان مخصصاً لتوضع فيه المياه ، ليستخدمه الصوفية فى تنقلاتهم من مكان إلى آخر .

أما بالنسبة للعبارات الدعائية الخاصة بممالك التحفة ، فقد كثر استخدامها على التحف التيمورية عن التحف الصفوية ، مثال ذلك :

(عـز لمولانا(٥٩) .....) ، (قطب الدنيـا والدين تيـمـور كـوركـان(٦٠) خُلِّد ملكه(٦١) . والعبارة الأخيرة وردت على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر ، محفوظ

---

(٥٨) اللوحات (٥٨ ـ ٥٩) .

(٥٩) لوحة ٣ .

(٦٠) لمزيد من التفاصيل عن هذا اللقب ، انظر ص ٧٤ .

(٦١) لوحة ٥ .

بمتحف الهرميتاج بصيغة :

(قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان خلّد الله ملكه وعزه)(٦٢) (شكل ٢) ، وتشير هذه العبارات إلى الدعاء لأمير تيمور بالعز كما فى العبارة الأولى ، وطول العمر والاستمرار فى الحكم فى العباراتين الثانية والثالثة ، ونلاحظ أن عبارة (خلد ملكه) تأتى غالبًا فى نهاية النصوص الكتابية وتختتم بها الألقاب .

هذا ولم يقتصر استخدام هذه العبارات على التحف المعدنية ، بل وردت على العديد من العملات التيمورية ، مثال ذلك :-

ما ورد على عملة من الفضة(٦٣) ، يشغل مركز الظهر اسم أمير تيمور والدعاء له (شكل ٧٩) ، بصيغة :

١ ـ أمير تيمور كوركان

٢ ـ خلد الله ملكه و

٣ ـ سلطانـــــــه

أيضًا ما ورد على عملة أخرى من الفضة(٦٤) ، باسم شاه رخ ، يشغل مركز الظهر عبارة دعائية لشاه رخ بصيغة :

١ ـ السلطان المعظـــم

٢ ـ أمير شاه رخ بهادر

٣ ـ خلـــد اللـــه

٤ ـ ملكه وخلافتـــه

---

(٦٢) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٦٣) PeTBeflag3eΓa (Э.B.) TeMypЙЛap cyЛflacИGИH TaHΓaЛapИ, ToШ keHTga 1996 , CTp . 23 .

(٦٤) Komaroff : The Epigraphy of Timurid Coinage, some preliminary remarks The American Numismatic society, A Nsmn . 31, 1986, p. 217 .

هذا ولم يقتصر استخدام تلك العبارات على التحف الإيرانية وفقط بل وردت على بعض التحف فى مناطق أخرى والتى من بينها مصر ، حيث وردت مثل هذه العبارة فى نهاية النص الكتابى على نصل سيف من الصلب من العصر المملوكى الجركسى باسم السلطان قانصوه الغورى(٦٥) ، ونص الكتابات : (**عز لمولانا** السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الإسلام والمسلمين .... **خلد الله ملكه بمحمد وآله**)(٦٦) .

أيضًا ما ورد على غطاء علبة صغيرة من البرونز محفوظة بمتحف الهرميتاج من مصر فى العصر المملوكى ، بصيغة : (عز لمولانا ......)(٦٧) ، أيضًا ما ورد على بدن ثريا من النحاس من مصر فى العصر المملوكى بصيغة : (عز لمولانا السلطان / المالك ....)(٦٨) ، (شكل ٤) .

وفى بعض الأحيان ترد العبارات الدعائية لمالك التحفة بصيغ تتضمن العديد من الأمنيات الطيبة كالعز والإقبال والدولة والسلامة(٦٩) ، وقد تبدأ تلك الأمنيات بكلمة لصاحبه ، أو تنتهى بالكلمة نفسها ، مثال ذلك ما ورد على حافة ظاهر سلطانية من النحاس محفوظة بمتحف كابول ، بأفغانستان ، مؤرخة بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) ، ونص الكتابات : (لصاحبه السلامة والعافية)(٧٠) .

أيضًا ما ورد على رقبة أبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة مؤرخ بسنة

---

(٦٥) لمزيد من التفاصيل عن السلطان الغورى ، انظر :
محمود رزق سليم : الأشرف قانصوه الغورى ، سلسلة أعلام العرب ، العدد ٥٢ .

(٦٦) حسن الباشا : قانصوه الغورى ، ضمن كتاب القاهرة : تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ١٤٦ .

(٦٧) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٥٧ ، ص ٨٧ .

(٦٨) Behrens - Abousife (D.) : Mamluk and Pos Mamluk Metal Lamps, Le Caire 1995, PL . 43 . p. 72 .
ولمزيد من التفاصيل عن العبارات الدعائية على التحف المملوكية ، انظر :
ـ أسين أيتل : نهضة الفن الإسلامى فى العصر المملوكى ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١ .

(٦٩) اللوحات : (١٢ ، ١٣) .

(٧٠) Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world, p. 270 .

(٨٩٣هـ/ ١٤٨٧ ـ ١٤٨٨م) ، ونص الكتابات : (الجود والسخاء / والحشمة لصاحبه)[٧١] **وقد وردت بعض العبارات الدعائية لصاحب التحفة منفذة بالخط الفارسي ، بصيغة : (صاحبه / ومالكه / شرف / الدين / بن يوسف / عاقبت/ كاربخير)**[٧٢].

الترجمة :

(لتكن عاقبة صاحبه ومالكه شرف الدين بن يوسف الخير العميم)

من جهة أخرى فقد وردت بعض الأشعار على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، نفذ بعضها باللغة العربية ، وبعضها الآخر باللغة الفارسية ، وكلاهما تضمن الدعاء لصاحب التحفة بطول العمر والسعادة والسلامة والعز والإقبال ، مثال ذلك ما ورد على إبريق من النحاس[٧٣] المطعم بالذهب والفضة (شكل ٥) بالمتحف الإسلامى بالقاهرة[٧٤] ، ومؤرخ بنهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) ونص الكتابات :

فما دامت الكواكب فى المرور　　أدام الله عمرك فى السرور
...... ؟ فى الخلد والقصور　　وحسن العيش بحالك مقرون[٧٥]

من الأشعار العربية الأخرى التى وردت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع

---

(٧١) Komaroff : The Golden Disk, PL. 8, p. 169 .

(٧٢) لوحة ٢ .

(٧٣) يحتفظ متحف (Nazionale del Bargello) بفلورنسا ، بإبريق يشبه تمامًا إبريق المتحف الإسلامى من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة والنص الكتابى نفسه ، وبناءً على هذا التشابه قمت بتأريخ هذا الإبريق بالعصر التيمورى . انظر :

- Komaroff : Op. Cit., PP. 171 - 173 .

(٧٤) رقم السجل (١٤٧٥٩) . ينشر لأول مرة .

(٧٥) قرأت د/ كوماروف (Komaroff) الكلمة الأخيرة على أنها « مقدور » ، وذلك على القدر المحفوظ بمتحف فلورنسا ، ولكنها على قدر المتحف الإسلامى « مقرون » .

الدراسة ما ورد على مقلمة من النحاس[٧٦] مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) ، بصيغة :

لصاحبه السعادة والسلامة   وطول العمر ما ناحت حمامة

أبدا سرمدا إلى يوم القيامة   ودام لك العز والإقبال والظفر

وقد وردت هذه الأبيات الشعرية على بعض التحف المعدنية التيمورية ، ولكن مع وجود بعض الاختلافات البسيطة فى المعنى ، مثال ذلك ما ورد على إبريق من النحاس[٧٧] المطعم بالفضة ومؤرخ بسنة (٨٦٦هـ/ ١٤٦١م) ، بصيغة :

لصاحبه السعادة والسلامة   وطول العمر ما ناحت حمامة

وعز دائم لا ذل فيه   وإقبال إلى يوم القيامة

ونلاحظ أنه قد شاع استخدام تلك الأشعار على العديد من التحف المعدنية فى مناطق مختلفة من العالم الإسلامى بصيغ تكاد تكون متشابهة ، من ذلك :

ما ورد على حافة ظاهر بدن خوذة من الصلب من الأناضول[٧٨] ، مؤرخة بالقرن (٩هـ/ ١٥م) بصيغة :

(لصاحبه السعادة / والسلامة وطول العمر ما / ناحت حمامة) .

كما وردت هذه الأشعار على بدن إناء لحفظ الطعام من مصر فى نهاية العصر المملوكى ، بصيغة :

(لصاحبه السعادة والسلامة / وطول العمر ما ناحت حمامة)[٧٩] .

---

(٧٦) لوحة ٤ .

(٧٧) لوحة (١٩) .

(٧٨) غادة حجاوى قدومى ـ التنوع فى الوحدة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ١٥٥ .

(٧٩) Allan (J. W.) : Later Mamluk Metalwork , A Series of Lunch - Boxes, oriental Art, vol. 17 , No. 2. 1971, p. 156 .

أيضًا وردت تلك الأشعار بصيغة مختلفة على بدن إبريق من البرونز المطعم بالذهب والفضة من هراة ، مؤرخ بسنة (٨٨٩هـ/ ١٤٨٤م) ، ونص الكتابات :

(دام لك العز والبقا / ما اختلف الصبح والمسا / دام لك الفتح والظفر / ما طلع الشمس والقمر)[٨٠].

هذا وقد وردت مثل هذه العبارات على تحف معدنية من مناطق أخرى ، منها ما ورد على حافة غطاء صندوق من النحاس الأصفر من فترة حكم الأئمة الزيديين باليمن ، يرجع تاريخه ما بين سنتى (٩٦٥ ـ ٩٧٨هـ/ ١٥٥٧ ـ ١٥٧٠م) ، ونص الكتابات :

(لمولاى السعادة والسلام / وطول العمر ما هطلت غمامة وما / طلعت نجوم بنات / نعش وما غرد على / الغصن الحمام ...)[٨١].

هذا فيما يتعلق بالأشعار العربية ، أما عن الأشعار الفارسية فكانت ذات مضامين مختلفة سوف أتناولها بالدراسة فى حينها ، وقد وردت بعض هذه الأشعار بصيغة الدعاء لصاحب التحفة ، مثال ذلك :

جهانــت بكــام فلــك يار بــاد   جهــان آفرينت نكَه دار بــاد
چوسينى دعا كَوى دولت هزار   خداوند را شكر نعمت كَذار[٨٢].

الترجمة :

ليكــن ملكــك فــى رعايــة الفلـــك   ولتكــن فــى دنيــاك محفوظــا
مادام قلبك يلهج بالدعاء طلبا للسعادة   فلتلهج بشكر الله على النعمة

---

(٨٠) لوحة ٢٠ .

(٨١) ربيع حامد خليفة : الفنون الزخرفية اليمينة فى العصر الإسلامى ، ص ٤٩ .

(٨٢) اللوحات : (٢ ، ٢٢ ب ، ٢٤).

قرأ (د/ ايفانوف ـ Ivanov) بيت الشعر الأول ضمن الرباعى الفارسى ، على هذا النحو :

جهمانت بمكام فلك يار باد   جهمان آفرينت نكَهدار باد

ومن ثم يتضح أن د/ إيفانوف قد جانبه الصواب فى قراءته لهذا البيت .

ـ بدائع الفن الإسلامى بمتحف الهرميتاج ، ص ٧٣ .

وبالإضافة إلى ذلك فقد وردت على بعض التحف المعدنية التيمورية بعض أجزاء من رباعيات فارسية ذات صيغ دعائية ، من ذلك ما ورد على سطل من النحاس[٨٣] ضمن مجموعة (مارتن ـ Martin) ، مؤرخ بسنة (٨٧٩هـ/ ١٤٧٤م) ، ونص الكتابات :

بهر (جاكه) باشد خداوند أين

الترجمة : صاحبها فى كل مكان كان

هذا وقد وردت بعض تلك الرباعيات الدعائية على تحف تطبيقية أخرى فى الفترة السابقة على فترة الدراسة ، بصيغ تكاد تكون متشابهة فى مضمونها مع هذه الرباعيات ، مثال ذلك ما ورد على صينية من الخزف ذى البريق المعدنى[٨٤] ، بمتحف كلية الآثار[٨٥] ـ جامعة القاهرة ، مؤرخة بالقرن (٧هـ/ ١٣م) ، نص الكتابات :

نگه دار بادا جهان آفريـن   بهر جاكه باشد خداوند اين

الترجمة :

ليحفظ الله الخالق للدنيا   صاحبها حيثما كـان

من جهة أخرى فقد وردت بعض العبارات الدعائية بالفارسية فى الفترة الصفوية، ولكنها كانت عبارات مقتضبة ، مثال ذلك :

ما ورد على دواة من البرونز[٨٦] مؤرخة بسنة (٩١٦ـ ٩٢٧هـ/ ١٥١٠ـ ١٥٢٠م) بصيغة :

سعادت قرين باد / دولت رفيق

(٨٣) Komaroff : The Golden Disk, PL. 31 . p. 222 .

(٨٤) شبل إبراهيم : دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ، لوحة ٩٩ ، ص ٢٧١ .

(٨٥) رقم السجل (١٩٧٩).

(٨٦) Melikian - Chirvani :op. cit., p. 284 .

الترجمة :

لتكن السعادة قرينة دولته الرفيعة .

ما ورد على المنطقة المحصورة بين الحافة وظاهر البدن لقدر من البرونز(٨٧) مؤرخ بنهاية القرن ١٠هـ ١٦م بصيغة : (يارب كمال عافيت بر دوام باد / اقبال (و) دولت وشرفت مستدام باد) .

الترجمة :

(يارب فليدم كمال عافيتك / وليستمر إقبالك ودولتك وشرفك)

أيضًا ما ورد على بدن شمعدان من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة (١٠١١هـ/ ١٦٠٢م) (شكل ٦) بصيغة : (خير باد / عاقبت خير باد / عاقبت خير باد / عاقبت شكر باد)

الترجمة :

ليكن خيرا / لتكن العقبى خيرا / لتكن العقبى الشكر

وفى بعض الأحيان يجمع النقاش بين العبارات الدعائية المنفذة بخط الثلث وتلك المنفذة بالخط الفارسى ، مثال ذلك ما ورد على مقلمة من البرونز (٨٨) ،

---

(٨٧) لوحة ٣٨ .

(٨٨) من خلال الوصف الوارد لهذه المقلمة ضمن كتاب « الفنون الإسلامية » والخاص بمعرض الفن الإسلامى بمتحف المتروبوليتان ، لوحة ٥٨ ، ص ١٥٠ ، ذكر أن هذه التحفة تنسب إلى مصر فى القرن (٩هـ / ١٥م) ولكن من خلال النص الكتابى الوارد على المقلمة أرجح نسبتها إلى إيران وليس مصر فى نفس الفترة التاريخية (القرن ٩هـ/ ١٥م) ، ويرجع ذلك إلى وجود بعض الألفاظ الفارسية فى النص الكتابى ، وهذا الأسلوب لم يصلنا على أى من التحف المعدنية المصرية ، وإنما ورد كثيراً على التحف الإيرانية فى الفترات التاريخية المختلفة ، فضلا عن ذلك فإن الزخارف النباتية والحيوانية تشبه مثيلتها المنفذة على التحف المعدنية الصفوية ، ومن ثم فإن هذا الشمعدان ينسب إلى إيران وليس إلى مصر .

مؤرخة بنهاية القرن (٩هـ/ ١٥م)[٨٩]، ونص الكتابات :

(لصاحبه السعادة والسلامة وطو ـ ل العمر ما ناحت حمامة عاقبت خير باد « شكل ٧») .

أما فيما يتعلق بالعبارات الدعائية التي يقصد منها العز والنصر والإقبال ، فقد وردت بصيغ تكاد تكون متقاربة ، منها : (العز والنصر والإقبال والنعمة / والجود والمجد والإفضال والكرم)[٩٠]، (العز « الدائم ؟ ») (الإقبال « العمر ؟ ») (الحلم السلا » مة »)[٩١] .

أيضًا ما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة ، مؤرخة بالقرن (٨هـ/ ١٤م) ، ونص الكتابات : (العز والنصر والإقبال والنعمة / والجود والمجد والإفضال والكـ /ر «م» والحلم والعلم والكرم وا)[٩٢] .

ومن نماذج تلك العبارات ما ورد على بدن صندوق إسطواني من البرونز[٩٣] من إيران ، مؤرخ بالقرن (٨هـ/ ١٤م) ، ونص الكتابات : (العز الدائم الإقبال السالم الدولة القادرة)[٩٤] .

أما فيما يتعلق بالعبارات والكلمات الدعائية التي يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ؛ فقد وردت تلك العبارات على بعض أنواع

---

(٨٩) The Arts of Islam, Master Pieces from the Metropolitan Museum of Art, New York 1981, PL. 58, pp. 150 - 151 .

(٩٠) لوحة ٢ .

(٩١) اللوحات : (٨ ، ٩) .

(٩٢) Atil (E.) : Metal work in the freer Gallery of Art, washington 1985 PL. 20, PP. 155 - 156 .

(٩٣) Géza (F.) : Islamic Metalwork of the Eight to the fifteenth century, PL. 50c, PP. 119 - 120 .

(٩٤) وردت عبارة (الدولة القادرة) ضمن العبارات الدعائية على هذه التحفة لأول مرة ، وربما تشير إلى الدولة التيمورية .

التحف المعدنية دون غيرها ، كالصفائح المعدنية[٩٥] ، وبعض الشماعد[٩٦] ، والكشاكيل[٩٧] ، بالإضافة إلى بعض الآلات الحربية كالخوذ[٩٨] ، وأوقية الأذرع[٩٩] ، والسيوف[١٠٠] ؛ وتعد تلك التحف مناسبة تمامًا لوجود مثل هذه النصوص عليها ، بعكس التحف الأخرى كالصواني ، والأباريق والقدور وغيرها .

وقد وردت بعض هذه العبارات متضمنة لاسم الله تعالى وصفاته مجتمعة على تحفة معدنية واحدة ، وقد ذكرت صراحة على ظاهر تلك التحف ، مثال ذلك :

ما ورد على صفيحتان معدنيتان من الصلب (لوحة ٦ ، وانظر أيضًا شكل ٥٨) من ضريح أحمد اليسوى[١٠١] بالتركستان[١٠٢] ، ما نصه :

---

(٩٥) اللوحات (٦ ، ٤٤) .

(٩٦) اللوحات (١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

(٩٧) اللوحات (٢٣ ، ٢٤) .

(٩٨) اللوحات (٢٦ ، ٢٧) .

(٩٩) اللوحات (٤٥ ـ ٤٦ أ ـ ب) .

(١٠٠) اللوحات (٧٥ ، ٧٦) .

(١٠١) يقال بأن « أحمد اليسوى » نشأ فى صايرام الواقعة إلى الشرق من جيمكه نت الحالية بغرب تركستان ولقد كان أحمد اليسوى الذى يلقبه الترك (اتا يسوى) ذا أثر كبير فى نشر الإسلام والتصوف بينهم . وقد انتشرت أشعاره التركية المفعمة بالروح الصفوية بين الشعب ، وما زال الشعراء الشعبيون فى آسيا الوسطى يتأثرون خطاه حتى الآن .
ويعد أحمد اليسوى الخليفة الثالث للمتصوف الإيرانى يوسف الهمذانى الذى هاجر من همذان إلى التركستان ، وقد توفى سنة ٥٦٢هـ/ ١١٦٧م ، ودفن بالقبة الضخمة التى أقامها تيمور فوق قبره بالتركستان قبيل نهاية القرن الرابع عشر .
ـ بارتولد (و .) : تاريخ الترك فى آسيا الوسطى ، ترجمة : أحمد السعيد سليمان ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٦ ، ص ١٦٠ ـ ١٦٢ .

(١٠٢) إحدى أقاليم جمهورية قازا قستان ، إحدى دول الكومنولث الروسى .
ولمزيد من التفاصيل عن هذه المنطقة انظر :
ـ نصر الله مبشر الطرازى : الجمهوريات الإسلامية فى رابطة الدول المستقلة ما ضيها وحاضرها ، ضمن كتاب المؤتمر الدولى (المسلمون فى آسيا الوسطى والقوقاز الماضى والحاضر والمستقبل) ١٩٩٣ ص ٤ : ١٩ .

(يا حنان / يا منان / ياديان / يا رحمان / يسبحان / يا برهان) .

أيضاً ما ورد على ظاهر بدن خوذة من الصلب (اللوحات ٣٠، ٣١، ٣٢) من العصر التيموري ، بصيغة :

يا برهان / يا سلطان / يا رضوان / ياعمران / يا سبحان / يا مستعان / يا معان/ يامنان / يا ديان) .

من بين أسماء الله الحسنى التي وردت على التحف المعدنية في الفترة موضوع الدراسة ، ما ورد على طبر من الصلب(١٠٣) من العصر الصفوي بتاريخ (١١٤٨هـ/ ١٧٣٥ـ ١٧٣٦م) ، ونص الكتابات : (يا رحيم « شكل ٩ » ـ يا رحمن) .

من ذلك أيضاً ما ورد على نصل سيف من الصلب(١٠٤) من العصر الصفوي ، ما نصه : (**يا غفور يا غفار يا شكور يا حليم يا سلطان يا واحد يا ماجد يا حنان يا منان يا ديان يا غفران**) .

هذا وقد وردت مثل هذه العبارات التي يقصد منها التضرع إلى الله تعالى بأسمائه وصفاته على تحف تطبيقية أخرى من بينها قطعة من نسيج مطرز(١٠٥) من العصر العثماني مؤرخة بالقرن (١٢هـ/ ١٨م) من سوريا ، وقد وردت الكتابات ضمن رسوم دوائر وعناصر زخرفية على هيئة أوراق مرسومة بأسلوب تجريدي ، ونص الكتابات :

(يا سبحان / يا حنان / يا سلطان / يا منان) بشكل مكرر .

من جهة أخرى ، فقد وردت تلك العبارات على بعض التحف المعدنية بأسلوب آخر لم يذكر النقاش فيه اسم الله تعالى صراحة ، بل ذكر صفة من صفاته تعالى ، مثال ذلك : ما ورد على واقي ذراع من الصلب(١٠٦) من العصر

---

(١٠٣) لوحة ٩٢.
(١٠٤) لوحة ٩٣ .
(١٠٥) Safadi (Y. H.) : Islamic Calligraphy, PL. 124 , P. 112 .
(١٠٦) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ ـ ب) .

الصـفـوى ، مـؤرخ بسنة (١١٢٣هـ/ ١٧١١م)، ونص الكتـابات : (يا قـاضى الحاجات)(١٠٧)، (ياكافى المهمات)(١٠٨). وفضلا عن ذلك فقد ورد أسلوب الدعاء والابتهال إلى الله تعالى على بعض التحف فى الفترة موضوع الدراسة بصيغة اللهم(١٠٩)، فى بداية النصوص الكتابية وخاصة فى العبارات الشيعية حيث وردت تلك النصوص بصيغة (اللهم صل على المصطفى والمرتضى ... (١١٠))

كما سبقت هذه الصيغة بعض العبارات التى يقصد منها طلب التأييد من الله عز وجل ، ونص الكتابات (اللهم أيد وخلد دولة السلطان ...)(١١١).

---

(١٠٧) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ ـ ب).

(١٠٨) اللوحات (٤٥ ، ٤٦ أ ـ ب) .

(١٠٩) اللهم أى يا الله ، وهى من الحالات التى يجوز أن يحذف فيها حرف النداء إذا كان المنادى هو لفظ الجلالة ، فيصح أن يقال : اللهم .
محمد مصطفى رضوان : التمهيد فى النحو والصرف ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازى ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣ ص ٣٦٦ .

(١١٠) اللوحات : (٢٣ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦١).

(١١١) اللوحات : (١٤ ، ١٥ ، ١٦).

ثانياً : الكتابات التسجيلية :ـ

أدت الكتابات التسجيلية دوراً هاماً ومميزاً ليس فقط على التحف المعدنية ، بل على سائر الفنون التطبيقية من خزف وأخشاب بالإضافة إلى المسكوكات وشواهد القبور والعمائر .

ويكاد يكون مضمون الكتابات التسجيلية على العديد من الفنون التطبيقية والعمائر متشابها إلى حد كبير من حيث احتواء تلك المضامين على العديد من الألقاب وتوقيعات الصناع والتواريخ ، فضلا عن أسماء من صنعت لهم تلك التحف أو العمائر ؛ وسوف يتضح ذلك التشابه من خلال الدراسة المقارنة التى أفردت لها الباب الثالث من هذا البحث .

وعلى أية حال فإن الكتابات التسجيلية تعد من المصادر والوثائق الهامة التى يمكننا الرجوع إليها فى دراسة نظم الحكم والإدارة ، فقد تضمنت من بين ما تضمنت عدداً لا بأس به من أسماء بعض الحكام وألقابهم الوظيفية والفخرية ، إلى جانب توقيعات الصناع وألقابهم وأسماء الحرف التى مارسوها ، والمناطق التى قدموا منها ، وتلك التى أقاموا وعملوا فيها ؛ هذا فضلا عن العديد من الكتابات التسجيلية ذات المضامين الأخرى ، والتى سوف اتعرض لها بالتفصيل فى العناصر التالية :ـ

الألقاب :ـ

وصلنا العديد من الألقاب على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، وإن كثر استخدامها فى الفترة التيمورية عن الصفوية ، وبصفة خاصة على التحف المعدنية التى تنسب إلى بدايات تلك الفترة ، حيث وردت على تلك التحف العديد من الألقاب الخاصة بأمير تيمور ، والتى كانت فى معظمها ألقاباً فخرية تدل على مكانته ومدى ما وصلت إليه سطوته ونفوذه .

كما وصلنا العديد من الألقاب الخاصة بأئمة الشيعة(١١٢) على تحف الفترتين

(١١٢) سوف أتعرض بالتفصيل لأئمة الشيعة وأسمائهم الواردة على التحف المعدنية فى الفصل الثالث من الباب الأول .

التيمورية والصفوية وإن كانت أكثر شيوعًا على التحف الصفوية دون التيمورية ، ويرجع ذلك بلا شك لاعتناق الأسرة الصفوية للمذهب الشيعي وجعله المذهب الرسمي للدولة .

كما وردت على بعض التحف الصفوية أسماء بعض أفراد تلك الأسرة وألقابهم، فضلاً عن هذا وذاك فقد وصلتنا ألقاب بعض المتصوفة والصناع من خلال التحف التيمورية والصفوية .

ويتضح من مضمون تلك الألقاب أن التحف المنفذة عليها قد صنعت في معظمها لسلاطين وأمراء تمتعوا بمكانة سامية بين رعاياهم ، ومن ثم فقد نالت تلك التحف كل عناية واهتمام من قبل صانعيها الذين نقشوا العديد من النعوت الفخرية لهؤلاء الحكام عليها ، وخاصة أن تلك التحف تعد من أدوت الاستخدام اليومية للطبقة الأرستقراطية .

وقد كثر استخدام تلك الألقاب على الصدريات والسلاطين والأباريق والشماعد، وقد تنوعت تلك الألقاب ما بين ألقاب فخرية وأخرى وظيفية ، وسوف أتناول تلك الألقاب بالدراسة التفصيلية ، وذلك حسب الترتيب الأبجدي لها .

الباقر(١١٣) :

لقب الإمام محمد بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب ، ولد في صفر من السنة السابعة والخمسين للهجرة ، وكانت وفاته في السنة الرابعة عشر بعد المائة من الهجرة(١١٤) ، وقبره في البقيع(١١٥) ، ويعد محمد الباقر الإمام الخامس من أئمة الشيعة الإثنى عشرية(١١٦) .

---

(١١٣) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠).

(١١٤) محمود محمد مزروعة : دراسات في الفرق الإسلامية ، الشيعة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ، ص ٩٤ .

(١١٥) هنرى كوربان : الشيعة الإثنا عشرية ، في الإسلام الإيرانى جوانب روحية وفلسفية ترجمة : ذوقان قرقوط ، مكتبة مدبولى ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص ٨٣ .

(١١٦) بطروشوفسكى : الإسلام في إيران ، ترجمة : السباعى محمد السباعى ، ص ٢٠١ .

وقد ورد هذا اللقب على بعض التحف المعدنية التيمورية(١١٧)، والعديد من التحف المعدنية الصفوية(١١٨)، **التى تتضمن أسماء الأئمة الشيعة الإثنى عشر .**

البتول(١١٩):

من النساء العذراء المنقطعة من الأزواج ، وقيل هى المنقطعة إلى الله تعالى عن الدنيا والتبتل الانقطاع عن الدنيا إلى الله ، وكذا التبتيل(١٢٠)؛ قال تعالى فى كتابه الكريم ﴿ واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلا ﴾(١٢١)، وقد أطلق هذا اللقب على السيدة مريم بنت عمران ، كما أطلق على السيدة فاطمة بنت رسول الله ﷺ ، وقد ورد على التحف المعدنية مجرداً فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى ملحقاً به اسم السيدة فاطمة ، أو مسبوقاً بلقب الزهراء الذى يعد من ألقاب السيدة فاطمة أيضاً .

بهادر :

ورد هذا اللقب على قاعدة شمعدان من العصر التيمورى بصيغة (سلطان أبو النصر حسين بهادر) (شكل ٣) ، والمقصود به السلطان حسين ميرزا بايقر(١٢٢) (٨٧٥ ـ ٩١١هـ/ ١٤٧٠ ـ ١٥٠٥م) . وآخر أمراء التيموريين .

وبهادر : كلمة تركية مغولية الأصل مأخوذة من بخاتر والمعنى الأصلى لها هو الشجاع أو المقدام ثم أصبحت لقبًا يطلق للتشريف فى بلاط المغول العظام(١٢٣)، ومن بعدهم التيموريين حيث ورد ملحقاً بأسماء الكثير من حكامهم .

---

(١١٧) اللوحات : (٢١ ، ٢٣).

(١١٨) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠).

(١١٩) اللوحات : (٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٦ ، ٦٢).

(١٢٠) محمد بن أبى بكر عبد القادر الرازى : مختار الصحاح ، بيروت ، ص ٣٩ .

(١٢١) سورة المزمل : آية ٨ .

(١٢٢) لمزيد من التفاصيل عن السلطان حسين ميرزا بابقرا ، أنظر ص١٥ ، ١٦ .

(١٢٣) دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٤ ، ص ٢٤٢ .

التقى[١٢٤] :

لقب الإمام التاسع للشيعة الإثنى عشرية ، وهو محمد بن على الرضا ، وكان ملقبا أيضاً بالجواد وكان تقيا ، أقام بالمدينة أثناء وفاة والده ثم انتقل منها إلى بغداد، وكان شغوفًا بقراءة الإلهيات والفقه الإسلامى[١٢٥].

الأجل[١٢٦] :

أفعل التفضيل من جليل بمعنى عظيم وهو لقب شائع الاستعمال فى العالم الإسلامى . ويرجع تطوره من لقب « الجليل » ، حيث يلاحظ أن « الأجل » كان لاحقاً فى الترتيب الزمنى فى تلقيب فرد بعينه .

وكان هذا اللقب يطلق فى عصوره الأولى على أصحاب النفوذ من رجال الدولة الذين كانوا يتمتعون بسلطان واسع فى الحكم المدنى ؛ كما كان يلحق بألقاب الوزراء الذين فوضت إليهم سلطات واسعة فى الإشراف على سياسة الدولة وتدبير أمورها ، بالإضافة إلى أنه كان يمنح لأمراء الجيوش الذين استأثروا بالحكم وتمكنوا من أن يسلبوا الخلفاء سلطتهم الزمنية . فضلا عن ذلك فقد تلقب به رجال القضاء والكتاب وبعض التجار منذ أواخر القرن الخامس الهجرى[١٢٧].

وقد ورد هذا اللقب مضافًا إلى اسم أحد المتصوفة فى الفترة التيمورية ، وورد مجرداً من أداء التعريف بصيغة (أجل المشايخ فى العالم) ، على مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

الجناب[١٢٨] :

فى اللغة الفناء أو ما يقرب من محلة القوم ، ويجمع على أجنبه كمكان

(١٢٤) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠).

(١٢٥) بطروشوفسكى : المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .

(١٢٦) لوحة ٧ .

(١٢٧) حسن الباشا : الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، ١٩٧٨ ، ص١٢٦ ـ ١٣٤ .

(١٢٨) لوحة ٥ .

وأمكنة، وعلى جنبات كجماد وجمادات . وهو من ألقاب الأصول التى بدأ استعمالها فى المكاتبات ، إذ إنه كان يعبر عن الرجل بفنائه وما يقرب من محلته من باب التعظيم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن لقب « الجناب » لم يظهر فى الكتابات الأثرية إلا متأخراً ، وأول مثل له على الآثار هو وروده فى نص جنائزى بتاريخ سنة ٦٥٠هـ على أحد القبور فى الصالحية بدمشق[١٢٩] .

وقد ورد هذا اللقب فى العصر التيمورى على شمعدان من النحاس الأصفر [١٣٠] بمتحف الهرميتاج بصيغة : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك العالم ....) .

عموماً فإن هذا اللقب كان قليل الاستعمال على التحف المعدنية التيمورية ، ولم يرد على التحف الصفوية ، وورد مجرداً من التوابع المباشرة ، التى غالباً ما كانت تستعمل فى النقوش المملوكية المعاصرة للفترة التيمورية ، بصيغة : « الجناب العالى » أو « الجناب الكريم العالى » [١٣١] .

الحقير[١٣٢] :

قليل الشأن ، وقد ورد هذا اللقب على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، ويكاد يقتصر استخدامه على الصناع فقط للدلالة على شدة التواضع من قبل هؤلاء الصناع ، وقد ورد مسبوقاً بعدة ألقاب تدل كلها على التواضع ، مثال ذلك ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس [١٣٣] من العصر التيمورى ، بصيغة : (عمل العبد الفقير الحقير على بن أحمد .....) .

---

(١٢٩) الباشا : الألقاب ، ص ٢٤١ ـ ٢٤٣ .

(١٣٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(١٣١) الباشا : المرجع السابق ، ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧ .

(١٣٢) لوحة ١٨ .

(١٣٣) لوحة ١٨ .

بينما ورد على التحف المعدنية الصفوية منفذاً بالفارسية ، وغير مسبوق بألقاب أخرى ، مثال ذلك ما ورد على كشكول من الصلب [١٣٤] مؤرخ بسنة (١٠١٥هـ/ ١٦٠٦م) بصيغة : (عمل كمترين / حاجى عباس ....) (شكل ٢٢) .

الخاقان [١٣٥] :

تعريب لكلمة « قاغان » التركى الذى كان يطلق على ملوك من تسموا بالأتراك فى القرنين السادس والسابع من الميلاد ، وأصل اللقب (قان قان) .

وقد دخل هذا اللقب فى الإسلام فأطلق على رؤساء الترك من المسلمين ثم استمر يطلق على خانات التركستان ، وينقش على نقودهم .

وفى عصر ملوك المغول صار « خاقان » أو « قان » يطلق على رئيس الأسرة المغولية صاحب السيادة العليا على كافة ولاة المغول فى أنحاء العالم . ثم استعمل بعد ذلك للتيموريين كما تشير إلى ذلك نقودهم[١٣٦] .

ويعد هذا اللقب من جملة ألقاب « أمير تيمور » التى وردت على التحف المعدنية التى تحمل اسمه ، وقد ورد ملحقاً بألقاب أخرى كالأعدل والمعظم والأفخم وغيرها، مثال ذلك (السلطان الأعظم **والخاقان الأعدل** .....)[١٣٧] ، و (السلطان الأعظم **والخاقان المعظم** سلطان العرب .....)[١٣٨] .

كما ورد هذا اللقب على ظاهر بدن إبريق من النحاس[١٣٩] مؤرخ بسنة

---

(١٣٤) Allan : Islamic Metal work, PL. 26 . P. 112 .

(١٣٥) اللوحات : (١٥ ، ٢٥) .

(١٣٦) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٢٧١ ــ ٢٧٢ .

(١٣٧) لوحة ١٥ .

(١٣٨) لوحة ٢٥ .

(١٣٩) Lentz and Lowry : Timur and the princely vision . persian art and Culture in the fifeenth Century Los Angeles, 1989, Cat. No. 109.

(٨٦١هـ/ ١٤٥٦م) بصيغة : (السلطان الأعظم والخاقان الأفخم مولى ملوك العرب والعجم ....) . من جهة أخرى فقد ورد هذ اللقب على شاهد قبر « أمير تيمور » بضريحه بمدينة سمرقند(١٤٠)، بصيغة :

(هذا مرقد(١٤١) السلطان الأعظم والخاقان الأكرم(١٤٢) .....) (شكل ٨٠) .

خواجة :

كلمة فارسية معناها السيد ورب البيت والتاجر والحاكم ، وفى صبح الأعشى «الخواجا من ألقاب أكابر التجار الأعاجم من الفرس ونحوهم وهو لفظ فارسى ومعناه السيد »(١٤٣) .

وكان هذا اللقب يطلق أحيانًا على من يمت بصلة إلى الأصل الفارسى ، وقد ورد هذا اللقب علي حافة ظاهر سلطانية من النحاس ، من العصر الصفوى ، مؤرخة بسنة (١٠٤٠هـ/ ١٦٣٠م) ، ونص الكتابات : (صاحبه خواجه محمد كاجو(١٤٤)) « شكل ١٠» .

---

(١٤٠) سمرقند : مدينة من خراسان .
ـ الحميرى (محمد بن عبد المنعم) : الروض المعطار فى خير الأقطار ، تحقيق : إحسان عباس مؤسسة ناصر للثقافة ، الطبعة الثانية ١٩٨٠ ، ص ٣٢٢ .
قال عنها البستانى (هى مرقنده القديمة ويقال لها بالعربية سمران ، وهى مدينة مسورة فى آسيا الوسطى) . تتميز بحسن موقعها ومروجها ، أما أشهر آثارها فمصيف تيمورلنك وجامعة المقبب ومزاره الواقع خارج المدينة وبها عدة مدارس دينية .
ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد العاشر ، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧ .

(١٤١) المرقد : فى اللغة المضجع أى محل النوم ، ولما كان النوم أخا الموت ، جعل المرقد استعارة عن مضجع الميت ، قال سبحانه وتعالى على لسان الكفار « قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا .... » سورة يس آية ٥٢ .
فالمرقد إذا اسم من أسماء القبر يدل عليه .
ـ علاء الدين العانى : المشاهد ذات القباب المخروطة فى العراق ، بغداد ١٩٨٢ ، ص ١٨ ـ ١٩ .

(١٤٢) Семёнов (А.А.): Надписи надгробий Тимура и его потомков в Гур-Эмире, эпиграфика Востока, ЭВ. II, Москва 1948, стр. 52 .

(١٤٣) أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، دار المعارف ١٩٧٩ ، ص ٩١ .

(١٤٤) Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world, PL. 166, P. 352 .

الرضا[١٤٥] :

أطلق الدعاة العباسيون هذا اللقب على صاحب دعوتهم : فكانوا يدعون إلى الرضا من آل محمد . وكانوا يقصدون بذلك التمويه على أنصار على إذ إنهم لو صرحوا بأن الدعوة لأحد بنى العباس لخسروا تأييد العلويين[١٤٦] .

وقد أطلق المأمون هذا اللقب على (على بن موسى) ، وعينه وليا للعهد سنة ٢٠١هـ[١٤٧] . ويعد على الرضا ، الإمام الثامن من أئمة الشيعة الاثنى عشرية[١٤٨] ، وقد ورد هذا اللقب مفرداً على بعض التحف المعدنية ، فى حين ورد على البعض الآخر مسبوقًا باسم الإمام كاملا . بصيغة : (.... وعلى بن موسى الرضا ....)[١٤٩] .

زين العابدين[١٥٠] :

الزين فى اللغة نقيض الشين ، وقد دخل اللفظ فى تكوين كثير من الألقاب المركبة ، والتى من بينها « زين العباد » والذى يعد من ألقاب الصوفية وأهل الصلاح[١٥١] .

وهو نعت خاص « لعلى بن الحسين بن على بن أبى طالب « ويعد الإمام الرابع فى سلسلة أئمة الشيعة[١٥٢] .

---

(١٤٥) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .

(١٤٦) الباشا : الألقاب ، ص ٣٠٣ .

(١٤٧) بطروشوفسكى : الإسلام فى إيران ، ص ٢٠٦ .

(١٤٨) محمود مزروعة : دراسات فى الفرق الإسلامية ، ص ٩٥ .

(١٤٩) لوحة ٦٠ .

(١٥٠) اللوحات : (٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠).

(١٥١) الباشا : المرجع السابق ، ص ٣١٣ .

(١٥٢) عادل عبد المنعم سويلم : المرجع السابق ، ص٤٠.

أستاذ [١٥٣] :ـ

لفظة معربة عن أستاد ومعنى أستاد الفارسية السيد أو المشهور بعمله ، بينما استعملت فى اللغة العربية بمعنى الماهر .

غير أن هذه اللفظة استعملت في الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة فمثلا جرت العادة فى بعض العصور أن تطلق على كل من اتقن مهنته وبلغ درجة رفيعة فيها سواء من رجال الدين أو العلم أو رجال الدولة أو ذوى الحرف والصناعات والمهارات المختلفة[١٥٤] .

فبالنسبة لأصحاب الحرف ، لم يكن يتلقب بمثل هذا اللقب إلا الصانع الماهر الذى قطع شوطًا طويلاً فى صناعته ، واكتسب خبرة كبيرة فى أسرارها كما أنه يدل على أن الصانع صاحب هذا اللقب تولى الإشراف على عدد كبير من الصناع كان يضمهم مصنعه ، وكان يقوم بتدريبهم وتعليمهم أصول المهنة ويشرف على ما يقومون به من أعمال[١٥٥] .

وقد أطلق هذا اللقب على صانع مرجل[١٥٦] ضريح أحمد اليسوى المؤرخ بسنة (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م) بصيغة (..... أستاذ عبد العزيز بن أستاذ شرف الدين تبريزى) (شكل ١٢) كما ورد هذا اللقب على سلطانية من النحاس[١٥٧] من خراسان مؤرخة بنهاية القرن (٩هـ/١٥م) ، بصيغة (.... صاحبه ومالكه أستاذ

---

(١٥٣) لوحة ٧ ، ٥٢ .

(١٥٤) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الأول ١٩٥٦ ، ص ٥٩ ـ ٦٠ .

(١٥٥) حسين عليوه : محمد بن سنقر ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ١٣٠ .

(١٥٦) المرجل : بالكسر قدر من نحاس ، وقيل يطلق على كل قدر يطبخ فيها .

ـ أحمد محمد بن على المقرى : المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للرافعى ، تحقيق عبد العظيم الشناوى ، دار المعارف ، ص ٢٢١ .

(١٥٧) Komaroff : The Golden Disk, P. 201 .

ياري صفار[١٥٨] .

السلطان :ـ

السلطان في اللغة من السلاطة بمعنى القهر ومن هنا أطلق على الوالى . وقد ورد اللفظ فى آيات قرآنية عديدة بمعنى الحجة والبرهان ؛ وهذا اللفظ مأخوذ من الآرمية والسريانية (sultana) . ويقصد به سلطان الحكومة والوالى أو الحاكم ، ومن ثم صار يطلق على عظماء الدولة .ويذكر القلقشندى أن لقب « السلطان » لم يصبح لقبًا عامًا إلا بعد أن تغلب الملوك بالشرق مثل بنى بوية على الخلفاء واستأثروا بالسلطة دونهم . هذا ويتضح أن السلطان كان لقبًا عاما لكل من يدعى ولاية عامة مستقلة فى العالم الإسلامى ، وكثيرًا ما كان يلحق ببعض الصفات والتى من أشهرها « الأعظم » و « المعظم »[١٥٩] .

السلطان الأعظم[١٦٠] :

كان هذا اللقب يطلق فى كثير من الأسر[١٦١] ، والتى من بينها الأسرة التيمورية ، حيث ورد على الكثير من التحف المعدنية فى المرتبة الثانية بعد لقب مولانا ، وقد ورد بصيغة : (عز لمولانا السلطان الأعظم ....) .

كما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس من العصر التيمورى بالمتحف الإسلامى بالقاهرة[١٦٢] بالصيغة نفسها أيضًا : (عز لمولانا السلطان الأعظم....)[١٦٣] .

---

(١٥٨) الصفار : هو صانع الأدوات والأوانى والقدور من النحاس الأصفر .
ـ السيدة طه أبو سديره : الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى ، ص ١٥٧ ، حاشية ١٢ .

(١٥٩) الباشا : الألقاب ، ص ٣٢٣ ، ٣٢٩ .

(١٦٠) اللوحات : (١٥ ، ٢٥) .

(١٦١) المرجع نفسه ، ص ٣٣٠ .

(١٦٢) رقم السجل : (٣١٦٦) .

(١٦٣) سيد محمد باقر نجفى : آثار ايران در مصر ، لوحة ٣٣٤ .

السلطان المعظم[١٦٤] :

أطلق هذا اللقب على الأمراء التيموريين ، ولكنه كان أقل فى الاستخدام على التحف التيمورية من لقب السلطان الأعظم ، وقد ورد بصيغة : (عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم .....) .

كما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس من العصر التيمورى بصيغة : (عز لمولانا الملك الأعظم السلطان المعظم ....)[١٦٥].

السلطان بن السلطان :

ورد هذا اللقب على المسكوكات[١٦٦] ، وكان يطلق على السلطان إذ كان أبوه من قبل سلطاناً[١٦٧] ، ونعت به السلطان حسين ميرزا حفيد بايقرا بن عمر شيخ بن أمير تيمور [١٦٨].

وقد ورد على التحف المعدنية التيمورية ، على إبريق من النحاس مطعم بالذهب والفضة ، مؤرخ بسنة (٩٠٣هـ/ ١٤٩٨م) بصيغة : (.... السلطان بن السلطان معز السلاطين والدنيا والدين أبو الغازى سلطان حسين بهادر ....) [١٦٩].

سلطان السلاطين :

نعت خاص بأمير تيمور ، وقد ورد على عدد من التحف المعدنية التيمورية التى تنسب إليه ، مثال ذلك ما ورد على شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج بصيغة : (.... العامل العادل سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور ...)[١٧٠].

---

(١٦٤) لوحة ٣ .

(١٦٥) غادة حجاوى قدومى : المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(١٦٦) انستاس الكرملى : النقود العربية والإسلامية وعلم النميات ، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ص ١٥٠ .

(١٦٧) الباشا : الألقاب ، ص ٣٣١ .

(١٦٨) محمد علاء منصور : المرجع السابق ، ص٦٢٠ .

(١٦٩) Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork, PL. 12, p. 179 .

سلطان سلاطين العرب والعجم[١٧١] :

أطلق على أمير تيمور ، وقد ورد بعدة صيغ على التحف المعدنية ، من بينها (سلطان العرب والعجم)[١٧٢] ، (إيلخان سلاطين العرب)[١٧٣] .

ويدل هذا اللقب على اتساع رقعة الدولة التيمورية فى عهد أمير تيمور ، حيث بدأ بفتح الأقاليم التى تتكلم الفارسية (أى خراسان وإيران) ، ثم تمكن من الاستيلاء على بغداد وحلب وغيرهما[١٧٤] .

سلطان المشايخ فى العالم[١٧٥] :

من ألقاب المتصوفة ورجال الدين ، وقد نعت به أحمد اليسوى فى نقش على مرجل من البرونز مؤرخ بسنة (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م) ، بصيغة :

(... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ فى العالم شيخ أحمد اليسوى ....) .

شاه :

لفظ فارسى بمعنى ملك وسيد ، وكان يطلق على ملوك الفرس أو من تشبه بهم[١٧٦] ، وقد أطلق على الملوك الصفويين دون التيموريين ، حيث ورد على نصل

---

(١٧٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(١٧١) العجم فى اللغة ضد العرب ، إلا أنه كان من الشائع إطلاقه على الفرس .

ـ الباشا : الألقاب ، ص ٢٣٧ .

(١٧٢) اللوحات : (٣ ، ٥) .

(١٧٣) Melkian - Chirvani : Le Bronze Iranien . P. 89 .

(١٧٤) لمزيد من التفاصيل عن هذه الفتوحات ، انظر :

ـ ابن عربشاه : المرجع السابق .

(١٧٥) لوحة ٧ .

(١٧٦) انستاس الكرملى : المرجع السابق ، ص ١٥١ .

سيف مقوس بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٧٧] باسم « شاه عباس » (٩٩٦ـ ١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨ ـ ١٦٢٩م) . كما ورد هذا اللقب مسبوقًا بلفظ « سلطان » على بندقية حصار كبيرة ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٧٨] ، ومؤرخة بسنة (١١٢٨هـ/ ١٧١٥م) ، بصيغة « سلطان شاه » وربما يكون المقصود بذلك السلطان « حسين الأول بن الشاه سليمان[١٧٩] » (١١٠٥ ـ ١١٣٥هـ/ ١٦٩٢ ـ ١٧٢٢م) ، والذى يقع تاريخ البندقية فى فترة حكمه .

وفضلاً عن هذا وذاك ورد هذا اللقب ضمن توقيع أحد الصناع ، على شمعدان من النحاس من العصر الصفوى[١٨٠] بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومؤرخ بسنة (١٠١٤هـ/ ١٦٠٥م) ، بصيغة : (ابن حاجى شاه محمد ...) .

شرف الدين :

الشرف العلو . وقد دخل اللفظ فى تكوين كثير من الألقاب المركبة[١٨١] مثل شرف الدين ، ولم يستخدم هنا كلقب بل كإسم علم ، حيث ورد على مرجل ضريح أحمد يسوى بصيغة (.. أستاذ شرف الدين تبريزى)[١٨٢] .

الشهيد :

فى اللغة الشاهد . وفى القرآن الكريم « وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا » ، ومعنى الشهيد أيضاً المقتول فى سبيل الله ، واستعمل أيضاً للمقتول ظلما أو فى سبيل قضية طيبة »[١٨٣] .

---

(١٧٧) رقم السجل : (١٦٧٢٠).

(١٧٨) لوحة ٧١ .

(١٧٩) لمزيد من التفاصيل عن السلطان « حسين بن الشاه إسماعيل » انظر :ـ محمد علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٨٥ ـ ٦٩٠ .

(١٨٠) لوحة ٧٨ .

(١٨١) الباشا : الألقاب ، ص ٣٥٥ .

(١٨٢) لوحة ٧ .

(١٨٣) المرجع نفسه ، ص ٣٦٣ .

ويعد هذا اللقب من ألقاب الإمام الحسين بن على حيث ورد على سلطانية من النحاس من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (... والحسين المظلوم الشهيد بكربلاء ...)[١٨٤] .

الشيخ :

الشيخ فى اللغة الطاعن فى السن ؛ وربما قصد به من يجب توقيره كما يوقر الشيخ . وكان يطلق عرفًا على الكبار فى السن وكذلك على العلماء ، وقد أضيف هذا اللفظ إلى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة ، منها « شيخ الإسلام» للصوفية وأهل الصلاح ، وقد أطلق على أحمد اليسوى ، حيث ورد على مرجل من البرونز بصيغة : (... شيخ الإسلام سلطان المشايخ فى العالم شيخ أحمد اليسوى ....)[١٨٥] كما ورد أيضًا بصيغة « شيخ المذهبين » وهو من الألقاب الخاصة بأحد صناع المعادن فى العصر الصفوى ، وقد ورد التوقيع على سلطانية من النحاس[١٨٦] بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان بتاريخ (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥ ـ ١٥٣٦م) .

صاحب الزمان[١٨٧] :

لقب محمد بن الحسن بن على بن محمد بن على بن موسى بن جعفر بن محمد بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب ، الإمام الثانى عشر[١٨٨] ، ويقصد به المهدى المنتظر ، حيث تعتقد الإمامية فى شخصية المهدى وهذا المصلح ولد سنة ٢٥٥هـ/ ٨٦٩م[١٨٩] فى سامراء وقد اختفى فى اليوم نفسه الذى مات

---

(١٨٤) لوحة ٦٢ .

(١٨٥) لوحة ٧ .

(١٨٦) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ١٦٠ .

(١٨٧) اللوحات (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦١).

(١٨٨) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٧ .

(١٨٩) محمد رضا المظفر : عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤ ، ص ٥٧ .

فيه أبوه فى الرابع من شوال سنة ٢٦٠هـ / ٨٧٤م(١٩٠) .

الصادق(١٩١) :

لقب الإمام السادس من أئمة الشيعة الاثنى عشرية ، وكان معاصراً لأبى حنيفة فكتب الفقه الإسلامى من وجهة نظر الشيعة ، وسمى مذهبه « المذهب الجعفرى » ، وهو المذهب الرسمى فى إيران منذ قيام الدولة الصفوية إلى يومنا هذا . وإليه تنتهى علوم الشيعة وأصول مذهبهم(١٩٣) .

ظل الله فى الأرضين :

الأرضون جمع أرض(١٩٤) ، وقد أطلق هذا اللقب على أمير تيمور فى نقش كتابى على ظاهر بدن سلطانية من النحاس(١٩٥) بالمتحف البريطانى ، بصيغة : (... مولى سلاطين العرب والعجم ظل الأ « رضين ») . كما ورد على ظاهر بدن أبريق من النحاس ، مؤرخ بسنة (٨٦١هـ/ ١٤٥٦ ـ ١٤٥٧م) ، بصيغة : (... مولى ملوك العرب والعجم ظل الله فى الأرضين ...)(١٩٦) . واللقب يشير إلى ادعاء أمير تيمور حقه فى السيادة على العالم .

العالم :

من ألقاب العلماء إلا أنه كان فى الحقيقة من الألقاب المشتركة فى الاصطلاح بين رجال الحرب والإدارة(١٩٧)؛ وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية التيمورية

---

(١٩٠) هنرى كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٤ .
(١٩١) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠) .
(١٩٢) عبد النعيم حسنين : إيران فى ظل الإسلام ، ص ٦٦ ، حاشية ١ .
(١٩٣) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٤ .
(١٩٤) الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٤ .
(١٩٥) لوحة ٣ .
(١٩٦) Komaroff : The Golden Disk, PL. 3, P. 153 .
(١٩٧) الباشا : المرجع السابق ، ص ٣٩٠ .

ضمن ألقاب الأمراء التيموريين ، وكان يلحق غالبًا بلقب العادل ، مثال ذلك : (... المالك العالم العادل ...)[198] .

كما ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) بصيغة : (... سلطان سلاطين العرب والعجم العا / لم العادل المجاهد المرا / بط ....)[199] . وقد دخلت صفة التفضيل منه « الأعلم » كلقب على بعض التحف المعدنية التيمورية ، مثال ذلك ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس ، مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) بصيغة : (... السلطان / الأعظم الأعدل / الأعلم مالك رقاب الأمم ...)[200] .

العادل :

فى اللغة خلاف الجائر . وهو من ألقاب الملوك ونحوهم من ولاة الأمور ، وهو من أعلى الصفات لهم ، لأنه بالعدل تعمر الممالك[201] . وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية التيمورية ، ضمن ألقاب أمير تيمور ، حيث ورد على سلطانية من النحاس مؤرخة بالربع الأخير من القرن (٨هـ/ ١٤م) بصيغة : (عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم ...)[202] .

كما ورد على بدن شمعدان من العصر التيمورى بصيغة : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك العالم العادل ....)[203] .

العبد :

العبد ضد الحر[204] وكان يستعمل كلقب مفرد مثل (العبد)[205] ، وفى

---

(١٩٨) لوحة ٥ .

(١٩٩) Atil (E.) : Metalwork in the freer Gallery of Art, washington 1985, PL. 20 , P. 155 - 156 .

(٢٠٠) Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 87 .

(٢٠١) الباشا : الألقاب ، ص ٣٨٨ .

(٢٠٢) لوحة ٣ .

(٢٠٣) لوحة ٥ .

(٢٠٤) الباشا : الألقاب ، ص ٣٩٢ .

(٢٠٥) لوحة ٢٢ أ .

بعض الأحيان يوصف بصفات أخرى كنوع من الألقاب مثل (عبد الفقير)[٢٠٦] أو (العبد الفقير)[٢٠٧]، وقد أطلق هذا اللقب على صناع التحف المعدنية فى العصرين التيمورى والصفوى ، ويدل على تواضع هؤلاء الصناع . من جهة أخرى فقد ورد هذا اللقب بصيغة مختلفة فى العصر الصفوى ، حيث ورد مضافا إلى كلمة « الولاية » ، بصيغة « عبد الولاية » ، ويعد من الألقاب ذات الصفة الشيعية التى أطلقت على الملوك الصفويين دون غيرهم ، ويقصد من هذا اللقب أن صاحبه عبد لولاية الإمام على أو للولاية بصفة عامة .

وقد ورد هذا اللقب على نصل سيف من الصلب من العصر الصفوى[٢٠٨] بمتحف الفن الإسلامى[٢٠٩] بالقاهرة ، بصيغة :

١ ـ شالا

٢ ـ بنده و

٣ ـ يت

٤ ـ اسمعيل

(شاه اسمعيل بنده ولايت)

الترجمة :

الشاه إسماعيل عبد الولاية .

كما ورد هذا اللقب بالصيغة نفسها على نصل سيف مقوس من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (شاه عباس بنده ولايت)[٢١٠].

---

(٢٠٦) لوحة ٧ .

(٢٠٧) لوحة ١٨ .

(٢٠٨) لوحة ٨٤ .

(٢٠٩) رقم السجل ٦٦٨٩/ ١ .

(٢١٠) سليمان أحمد : قطع من السلاح الإيرانى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ص ٧٣ .

غـلام :

يأتى هذا اللقب فى المرتبة الثانية عشرة من مراتب أرباب الخدم(٢١١)، الغلام فى أصل اللغة هو الصبى الصغير ، ويجمع على غلمان وغلمه ، ثم صار اللفظ يطلق على المملوك الصغير السن أو الذى لم يتجاوز مرحلة الشباب(٢١٢).

وقد ورد هذا اللقب على بندقية من الصلب من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٢١٣)، بصيغة : (مالك غلام خان ....(٢١٤)).

الفقير :

يدخل فى ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى التى يكثر ورودها فى النصوص الجنائزية(٢١٥)، لكنه ورد على التحف المعدنية ، واقتصر استخدامه على الصناع الذين نقشوا اسماءهم على منتجاتهم الفنية ، فعلى الرغم من وصول الصانع إلى درجة الأستاذية فى عمله وتوقيعه بهذا صراحة ، إلا أنه كان يبدأ توقيعه بلقب «الفقير» الذى كان يأتى فى المرتبة الأولى أو الثانية من سلسلة الألقاب التى تسبق توقيع الصانع ، والتى كانت تدل على شدة التواضع مثال ذلك : (عمل عبد الفقير إلى الله الغنى ...)(٢١٦)، (عمل العبد الفقير الحقير ...)(٢١٧)، (عمل الفقير عبد الوهاب ...)(٢١٨).

---

(٢١١) القلقشندى : ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر ، مختصر صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ ، ص ٣٤٩ .

(٢١٢) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، الجزء الثانى ، ص ٧٩٦ .

(٢١٣) رقم السجل (٧٩٣٨).

(٢١٤) سليمان أحمد سليمان : المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢١٥) الباشا : الألقاب ، ص ٤٢٢ .

(٢١٦) لوحة ٧ .

(٢١٧) لوحة ١٨.

(٢١٨) لوحة ٦٥ .

قطب الدنيا والدين :

القطب في اللغة كوكب بين الجدى والفرقدين يدور عليه الفلك فيما قاله الجوهرى . والحق أنه نقطة متوهمة بالقرب من هذا الكوكب . وقد قيل لسيد القوم الذى عليه مداد أمرهم قطب بنى فلان ، ومن هنا عبروا عن مدار الأولياء بالقطب . وهو من ألقاب الصوفية وأهل الصلاح[٢١٩] .

وقد ورد هذا اللقب ضمن ألقاب أمير تيمور على بدن شمعدان من البرونز مؤرخ بسنة (٧٩٩ ـ ٨٠٠هـ/ ١٣٩٦ ـ ١٣٩٧م) بصيغة : (.... العالم العادل قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان خلد ملكه)[٢٢٠] .

قهرمان الماء والطين :

القهرمان : كلمة فارسية[٢٢١] ، معناها المسيطر الحفيظ على من تحت يده[٢٢٢] ، وكان يلقب به أمين الملك ووكيله الخاص بتدبير دخله وخرجه[٢٢٣] ، ويعد من جملة ألقاب « تيمور لنك » التى كان يوصف بها[٢٢٤] ، فكان تحت يده الكثير من المناطق والأقاليم الخاضعة له ، وقد ورد على ظهر بدن أبريق من النحاس مطعم بالفضة ، مؤرخ بسنة (٨٦١هـ/ ١٤٥٦ ـ ١٤٥٧م) بصيغة : (.... ظل الله فى الأرضين قهرمان الماء والطين باسط الأجنحة ...)[٢٢٥] .

الكاظم[٢٢٦] :

هو موسى بن جعفر الصادق ، الإمام السابع للشيعة الاثنى عشرية ، وقد اشتهر

---

(٢١٩) الباشا : الألقاب ، ص ٤٣١ .

(٢٢٠) لوحة ٥ .

(٢٢١) على أكبر دهخدا : لغت نامه دهخدا چاب أول ، تهران ١٣٧٣هـ. ش ، ص ١٥٧٠٩ .

(٢٢٢) ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الخامس ، ص ٣٧٦٤ .

(٢٢٣) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، ١٩٩٠ ، ص ٥١٨ .

(٢٢٤) ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٤٥٢ .

(٢٢٥) Komaroff : Op. Cit., PL. 3, P. 153 .

(٢٢٦) اللوحات : (٢١ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠).

بلقب « الكاظم » ، وذلك لشدة صبره ، وكظمه غيظه عن الأعداء(٢٢٧) .

وقد تباينت الآراء التي تحدثت عن موته وكيفيته ، لكنها اتفقت جميعها حول نقطة واحدة ، وهي أنه توفي في سجن بغداد سنة ١٨٣هـ. وأعلنت مصادر الدولة الرسمية أن وفاته كانت طبيعية ، ولكن الشيعة الاثنى عشرية يعدونه شهيداً (٢٢٨) .

كوركَان :

لفظ أعجمي تعني صهر الملوك(٢٢٩) ؛ وقد أضيف هذا اللقب إلى جملة ألقاب تيمور لنك من بعد أن تزوج بأخت الأمير حسين القزغني ، ويذهب البعض إلى أن تيمور قد أضيف إليه هذا اللقب من بعد أن بنى بابنة تغلق تيمور(٢٣٠) ، ومن ثم فإن هذا اللقب كان قاصراً على تيمور لنك دون غيره ، وقد ورد على شمعدان من النحاس الأصفر مؤرخ بالقرن (٩هـ/ ١٥م) بصيغة : (.... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركَان خلد الله ملكه وعزه)(٢٣١) .

كما ورد هذا اللقب على النقود التي ضربت باسم تيمورلنك بصيغة : (.... أمير تيمور / كوركَان خلد الله / ملكه وسلطانه .....)(٢٣٢) .

المرتضى(٢٣٣) :

أحد ألقاب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه(٢٣٤) . زوج السيدة

---

(٢٢٧) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٥ .
(٢٢٨) بطروشوفسكي : المرجع السابق ، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .
(٢٢٩) ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٣٩ ، حاشية ٢ .
(٢٣٠) علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٥٩٢ .
(٢٣١) بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .
(٢٣٢) Пугаченкова (Г. А.): Ташкентская школа среднеазиатской нумизматики, узбекской. 1990, стр. 84, 86, 87.
(٢٣٣) اللوحات : (٢١ ، ٢٣٠، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠) .
(٢٣٤) محمد رضا المظفر : المرجع السابق ، ص ٥٤ .

فاطمة الزهراء ، وابن عم رسول الله ﷺ [235] ؛ ورابع الخلفاء الراشدين ، امتاز بالفقه الذى يراد به الفكر المحض ، لذا يمكن القول بأنه أبو علم الكلام فى الإسلام[236] . استشهد فى الكوفة سنة ٤٠هـ/ ٦٦١م[237] .

الملك :

لقب يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية ، وهو لقب معروف فى اللغات السامية[238] ، وقد ورد ضمن نقش كتابى على بدن شمعدان من البرونز من العصر التيمورى ، بصيغة : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك ....)[239] .

إمام :

ورد هذا المصطلح بدلالات وظيفية مختلفة ، وهو فى جميع الحالات مشتق من أمّ أى تقدم وأصبح قدوة ، وهذا اللقب كان يرد فى سلسلة الألقاب قبل الاسم[240] .

وقد ورد هذا اللقب على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة إما مضافًا أو مسبوقًا باسم أو لقب إمام من الأئمة الشيعة الاثنى عشر[241] .

أمير :

الأمير هو ذو الأمر أو المتسلط ، وتستخدم هذه اللفظة كاسم وظيفة أو للدلالة على طبقة أو رتبة أو كلقب فخرى . وأطلق هذا اللقب على الولاة من بنى بوية ،

---

(٢٣٥) هنرى كوربان : المرجع السابق ، ص ٨٢ .
(٢٣٦) عباس محمود العقاد : عبقرية الإمام على ، بيروت ، ص ٥ .
(٢٣٧) كوربان : المرجع السابق ، ص ٨٢ .
(٢٣٨) الباشا : الألقاب ، ص ٤٩٦ .
(٢٣٩) لوحة ٥ .
(٢٤٠) حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، جـ ١ ، ص ٩٢ ـ ٩٣ .
(٢٤١) اللوحات : (٢١ ، ٥٠) .

كما أطلق على الولاة من سائر الأسر فى شرق العالم الإسلامى ، كولاة السامانين وولاة خوارزم شاه والغزنويين[٢٤٢] ، كما أطلق على الحكام التيموريين فى المسكوكات الخاصة بهم وقد اقتصر استخدامه على الحكام التيموريين دون الصفويين الذين أطلق عليهم لقب شاه .

وقد ورد على العديد من التحف المعدنية التى ترجع إلى أوائل العصر التيمورى ، والتى ينسب عدد منها لتيمورلنك بصيغة : (... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان)[٢٤٣] .

مولانا [٢٤٤] :

ذاع استعمال لقب « المولى » مضافًا إلى ضمير جمع المتكلم ، فقيل «مولانا» ، واستعمل كلقب للخلفاء والسلاطين وكبار الأمراء[٢٤٥] . وقد ورد على التحف المعدنية التيمورية فى المرتبة الأولى من سلسلة الألقاب التى وردت على تلك التحف مسبوقًا باللفظ الدعائى « عز » أو « العز » .

مالك رقاب الأمم :

من جملة ألقاب أمير تيمور ، وقد ورد على عدد من التحف المعدنية التى ترجع إلى أوائل العصر التيمورى ، مثال ذلك ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢٤٦] ، بصيغة : (العز لمولانا السلطان الأعظم مالك رقاب الأمم ...)[٢٤٧] .

---

(٢٤٢) الباشا : الفنون الإسلامية ، ص ١١٥ .

(٢٤٣) لوحة ٥ .

(٢٤٤) لوحة ٣ .

(٢٤٥) الباشا : الألقاب ، ص ٥١٩ .

(٢٤٦) رقم السجل (٣١٦٦).

(٢٤٧) سيد محمد باقر : المرجع السابق ، لوحة ٣٣٤ .

كما ورد على ظاهر سلطانية من النحاس المطعم بالذهب والفضة بصيغة : (العز لمولانا السلطان ا / لاعظم مالك رقاب الأمم)[٢٤٨].

مولى سلاطين العرب والعجم[٢٤٩] :

المولى يطلق فى اللغة على السيد ، وعلى المملوك ، والعتيق ، وعلى المنتسب إلى قبيلة ، وقد استعمل بمعنى السيادة أحيانًا ، وبمعنى الانتماء أحيانًا أخرى ؛ وهو فى كلتا الحالتين مشتق من المعنى الأصلى للكلمة على سبيل الكناية .

وعلى الرغم من إطلاق « المولى » كلقب يعبر عن التواضع ، فإنه استعمل كلقب رفيع بمعنى السيد فأطلق على الحاكم .

وكان لقب « المولى » يدخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة[٢٥٠]، مثل «مولى سلاطين العرب والعجم « والذى يعد من ألقاب الملوك والسلاطين ، ويعد فى الفترة التيمورية من ألقاب تيمورلنك حيث ورد على ظاهر بدن سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة ، تنسب إلى الربع الأخير من القرن (٨هـ/١٤م) ، ونص الكتابات : (مالك رقاب الأمم **مولى سلاطين العرب والعجم** ....) .

كما ورد هذا اللقب بصيغة مختلفة على بندقية حصار[٢٥١] من العصر الصفوى باسم الشاه عباس الكبير ، بصيغة : (جهانى باد شاه عرب وعجم شاه عباس ....) (شكل ٢٨) أى ملك دنيا العرب والعجم ....

ويتضح أن صيغة اللقب هنا أعم وأشمل من لقب أمير تيمور الذى ورد بصيغة (مولى سلاطين العرب والعجم ....) (فقد اقتصر لقب تيمور على السلاطين ، بينما امتد لقب الشاه عباس ليشمل بلاد العرب والعجم بمن فيهم جميعًا .

---

(٢٤٨) Atil : Metalwork in the freer Gallery , PL. 21 , P. 162 .

(٢٤٩) لوحة ٣ .

(٢٥٠) الباشا : الألقاب ، ص ٥١٦ ـ ٥١٩ .

(٢٥١) لوحة ٧٨ .

النقاش :

ورد هذا اللفظ بدلالات حرفية مختلف نابعة من معانيها اللغوية ، فالنقش هو تلوين الشيء بلونين أو بأكثر ، وهو أيضاً استخراج أجسام صغيرة من جسم أكبر ، ومن ثم استعمل بمعنى الحفر أو النحت .

أما حرفة النقاش فيقال لها النقاشة ؛ ومن هنا استخدم لفظ النقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش وغير ذلك ، كما أطلقت أيضاً على النقاش أو الحفار سواء فى الرخام والحجر والجص والمعدن والفخار إلى غير ذلك من المواد(٢٥٢) .

ويبدو أن كثيراً من النقاشين كانوا يجيدون الكتابة والخط ، ومن هؤلاء الذين جمعوا بين النقش والكتابة ، أحد صناع المعادن التيموريين ويدعى « حسين بن شمس (الدين) شهاب (الدين) البيرجندى » والذى ورد توقيعه على السطح الداخلى لقاعدة إبريق(٢٥٣) من النحاس المطعم بالذهب والفضة ومؤرخ بسنة (٨٧١هـ/ ١٤٦٦م) ، بصيغة : (كاتبة وناقشه وفارغه / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى) .

إيلخان :

كلمة تركية مركبة من لفظين ، هما : إيل وخان ، وإيل لفظ تركى بمعنى تابع ، وخان بمعنى حاكم ورئيس عشيرة ، وبذلك يكون معنى إيلخان ، الملك التابع أى حاكم إحدى الولايات فى الدولة ، ويتبع الخاقان (الخان الأعظم) الذى يحكم الدولة كلها .

وقد أطلق هذا اللقب على بيت هولاكو خان ابتداء من آباقا عندما أسند إليهم

---

(٢٥٢) حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية ، مستخرج من مجلة المجمع العلمى المصرى ، المجلد ٣٦ ، ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ ، ص ٥٤٣ .

(٢٥٣) لوحة ١٧ .

حكم إيران ، ثم ألصق بحكام المغول فى إيران بعد استقلالهم عن الدولة المغولية الأم[٢٥٤].

وقد أطلق هذا اللقب على تيمورلنك من خلال ظاهر بدن صدرية من النحاس المطعم بالذهب والفضة[٢٥٥] بتاريخ الربع الأول من القرن ٩هـ/ ١٥م) ، بصيغة (.... الخاقان الأعدل الأعلم / إيلخان سلاطين العرب) .

توقيعات الصناع :

من بين الأشياء الملفتة للنظر فى مضمون الكتابات التسجيلية على المعادن الإيرانية كثرة عدد الصناع وتوقيعاتهم ، والتى نفذت فى مناطق مختلفة ، بأساليب وأشكال متنوعة .

فبالنسبة للأساليب التى وقع بها الصناع ، فلم تكن على نمط واحد وإنما وردت بصيغ مختلفة فمعظم التوقيعات وردت بصيغة (عمل ...)[٢٥٦] يلى بعضها اسم الصانع مباشرة[٢٥٧] ، فى حين يلى بعضها الآخر عدد من الألقاب التى تدل على مدى ما وصل إليه الصانع من مكانة بين أقرانه[٢٥٨] ، وفى نفس الوقت يدل بعضها على شدة التواضع[٢٥٩] ، مثال ذلك : (**عمل عبد الفقير إلى الله الغنى / أستاذ** عبد العزيز **بن أستاذ** شرف الدين التبريزى)[٢٦٠] .

وفضلا عن ذلك فقد وردت بعض التوقيعات التى تتضمن العديد من الألفاظ التى توضح أن الصانع هو الذى قام بتنفيذ كل المراحل التى مرت بها التحفة المعدنية من صناعة وزخرفة وكتابة للنقوش التى على التحفة ، مثال ذلك : (كاتبه

---

(٢٥٤) عبد السلام عبد العزيز فهمى : تاريخ الدولة المغولية فى إيران ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤ - ٥ ، حاشية ١ .

(٢٥٥) Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 89 .

(٢٥٦) اللوحات : (٧ ، ١٩ ، ٢٢أ ، ٣٦ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٨٦).

(٢٥٧) اللوحات : (٣٦ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٦).

(٢٥٨) اللوحات : (٧ ، ٥٢).

(٢٥٩) اللوحات : (١٨أ ، ٢٢أ ، ٦٥)

(٢٦٠) لوحة : ٥٩ .

وناقشه وفارغه[٢٦١] / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى)[٢٦٢] .

وقليلا ما يرد توقيع الصانع مسبوقًا بكلمة (صنعه ...) بدون إضافة كلمات أخرى تدل على باقى المراحل الأخرى التى مرت بها التحفة ، مثال ذلك : (صنعه محمد زمان)[٢٦٣] .

من جهة أخرى فلقد ورد على القليل من التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة توقيعان مختلفان ، أحدهما توقيع الصانع ، والآخر توقيع النقاش ، وإن كان توقيع الصانع فى مكان أوضح من توقيع النقاش ، وربما يدل ذلك على مكانة الصانع المتميزة وما بذله من جهد فى سبيل تنفيذ تحفته بهذا الشكل من صناعة وزخرفة ، ثم ترك جزءاً من سطح التحفة للنقاش لتسجيل عباراته ذات المضامين المختلفة بالإضافة إلى توقيعه ، مثال ذلك : ما ورد على اسطر لاب[٢٦٤] من البرونز من إيران ينسب لنهاية القرن « ١١هـ/ وبداية القرن ١٢هـ » ، (١٧ ـ ١٨م) حيث ورد توقيع الصانع على ظهر التحفة من خلال أربعة أسطر أفقية نصها :

١ ـ إلى الله حسن على
٢ ـ الخليل ابن خليل محمد
٣ ـ الفقير الحقير
٤ ـ صنعه

---

(٢٦١) فى قراءة د/ كوماروف (Komaroff) لهذه الكلمة قرأتها (قارعة) والصحيح (فارغة) ولها عذرها فى ذلك إذ أن حرف الفاء المبتدئة فى الكلمة يعلوها نقطتان فى وضع رأسى (قارعه)، ومن ثم قرأتها بهذا الشكل نظراً لأن العربية تعد لغة أجنبية بالنسبة لها .
Komaroff : Op. Cit., PL. 13 .

(٢٦٢) لوحة ١٧ .

(٢٦٣) لوحة ٦٨ .

(٢٦٤) الإسطرلاب : معناه باليونانية مقياس النجوم ، فأصطر هو النجم ولاب هو المرآه ، وكان من أكثر الآلات المستعملة عند الفلكيين والمسلمين ، كما كان من الأدوات الهامة التى ساعدت على تقدم فن الملاحة فى العصر الإسلامى .
ـ السيد طه أبو سديره : الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية ، ص ١٦٤ ، حاشية ٢٦ .
وكان الإسطرلابى يلقب بالفلكى والمعدل والموقت ، ويمتاز عن غيره من صناع المعادن بأنه كان يجمع بين الإلمام بعلم الفلك وما يتصل به من العلوم وبين الخبرة والمهارة الصناعية .
ـ حسن الباشا : الإسطرلاب ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٥٨٠ .

وبأسفل الظهر توقيع النقاش بصيغة : (نقشه محمد باقر أصفهانى)[٢٦٥].

هذا ويتضح من خلال توقيعات الصناع على التحف المعدنية التيمورية والصفوية، أنها نفذت فى معظمها باللغة العربية سواء أكانت النقوش الكتابية منفذة بالعربية أو بالفارسية ، باستثناء القليل جداً من التحف التى تنسب للفترة الصفوية ، والتى نفذ جزء من التوقيع بالفارسية فى حين نفذ الجزء الآخر بالعربية مثال ذلك : (عمل كمترين / حاجى عباس / ولد مرحوم اقا / رحيم يراق ساز) (شكل ٢٢).

والترجمة :

(عمل الحقير / حاجى عباس / ولد المرحوم أقا / رحيم صانع الأقفال) .

أما عن الصناع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة فهى على النحو التالى :ـ

فى الفترة التيمورية : وصلنا عدد لا بأس به من توقيعات الصناع ، منهم : حسن بن على أصفهانى (شكل ١١) ، عبد العزيز بن شرف الدين التبريزى[٢٦٦] (شكل ١٢) ، جوانبخت بن حسين ، شمسى شهابى البير جندى القهستانى[٢٦٧] (شكل ١٤) حسين بن شمسى شهابى البيرجندى[٢٦٨] (شكل١٦) ، محمد بن شمس الدين الغورى[٢٦٩] ، شير على بن محمد دمشقى (شكل ١٧) ، حسين بن مبار كشاه .

كما وصلنا عدد آخر من توقيعات الصناع فى فترة الدولة الصفوية منهم : ميرك حسين يزدى (شكل ١٩) ، الإمام الحلبى شيخ المذهبين ، محمد اللاهورى ،

---

(٢٦٥) غادة حجاوى : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٢٦٦) لوحة ٧ .

(٢٦٧) لوحة ٢٢ أ .

(٢٦٨) لوحة ١٧ .

(٢٦٩) Komaroff : The Golden Disk , pl. 12, P. 179 . .

(٢٧٠) لوحة ٥٢ .

قطب الدين محمد بن عبد الله (شكل ٢٠) ، حسن على الخليل بن خليل محمد (شكل ١٨) حاجى عباس بن أقا رحيم[٢٧١] ، عبد الوهاب[٢٧٢] ... ؟ (شكل ٢١) ، محمد زمان[٢٧٣] (شكل ٢٤ أ) ، ابن حاجى شاه محمد شمس الدين طستى[٢٧٤] (شكل ٢٣) محمد بن عبد الله[٢٧٥] (شكل ٢٤ب) كلبعلى[٢٧٦] (شكل ٢٥ أ) ، أسد الله الأصفهانى[٢٧٧] (شكل ٢٥ ب) لطف على غلام (شكل ٢٦) .

وعلى الرغم من كثرة عدد الصناع وتوقيعاتهم فى فترات البحث المختلفة إلا أنه لم تصلنا سير شخصية لمعظم هؤلاء الصناع[٢٧٨] ، ومن ثم فقد قمت بمحاولة للتعريف بهؤلاء الفنانين وعمل سير شخصية لهم من خلال ما وصلنا من أساليب مختلفة لتوقيعاتهم على التحف المعدنية فى فترة البحث كلما أمكن ذلك . ومن هؤلاء الصناع :

حسن بن على أصفهانى (شكل ١١) :-

من أوائل الصناع الذين عملوا فى فترة التيموريين ، وقد ورد توقيعه على مرجل من البرونز ، مؤرخ بسنة (٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م)[٢٧٩] ، وقد ورد توقيعه بصيغة :

---

(٢٧١) لوحة ٥٣ .
(٢٧٢) لوحة ٦٥ .
(٢٧٣) لوحة ٦٨ .
(٢٧٤) لوحة ٧١ .
(٢٧٥) لوحة ٧٤ .
(٢٧٦) لوحة ٨٤ .
(٢٧٧) لوحة ٨٦ .
(٢٧٨) تناول (مايرـ Mayer) العديد من توقيعات الصناع على التحف التطبيقية والتى من بينها المعادن فى الأقطار الإسلامية المختلفة ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يتناول الكثير من الصناع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية ، على الرغم من أن بعضهم كان ذا شهرة واسعة ، انظر :
Mayer (L. A.) : Islamic Metalworkers and their works, Geneva 1959 .
(٢٧٩) Melikian - Chirvani : Un Bassin Iranien de L' An 1375, P. 7 .

(عمل العبد حسن بن على بن حسن بن على أصفهانى) ، وتدل الكلمة الأخيرة من توقيع الصانع أنه من مدينة أصفهان[280] بإيران ، كما ورد بعد التوقيع اسم الشهرة الخاص بالصانع .

ويظهر هذا الأسلوب على التحف المعدنية التيمورية لأول مرة ، حيث ورد بصيغة (المدعو بجمال حسن) أى المعروف باسم جمال حسن .

عبد العزيز بن شرف الدين التبريزى (شكل ١٢) :ـ

ورد توقيع (عبد العزيز بن شرف الدين) على مرجل من البرونز[281] مؤرخ بسنة (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م) ، وقد وقفه تيمورلنك على ضريح أحمد يسوى بالتركستان .

ونص التوقيع : (عمل عبد الفقير إلى الله الغنى / أستاذ عبد العزيز ابن أستاذ شرف الدين التبريزى)[282] .

ويتضح من خلال التوقيع ، أن (عبد العزيز) قد تعلم هذه الحرفة من والده ،

---

(٢٨٠) أصفهان : مدينة مشيدة على أرض مستوية ، ماؤها عذب وهواؤها عليل . وللمدينة سور مرتفع حصين به بوابات ومقاتلات وعلى السور شرافات ، وفيها أنهار جارية وأبنية جميلة مرتفعة . وفى وسطها مسجد جمعة جميل .

ـ ناصر خسرو علوى : سفرنامة ، ترجمة : يحيى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ١٧٣ .

اختارها الشاه عباس الأول حاضرة لملكه ، وجعل منها مدينة فسيحة مكتظة بالسكان . ومن ثم جاء المثل الفارسى « اصفهان نصف جهان » أى أصفهان نصف العالم ، وهى تقع على نهر زنده.

ـ دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد الثانى ، دار المعرفة بيروت ، ص ٢٦٠ .

(٢٨١) لوحة ٧ .

(٢٨٢) تبريز : من أشهر مدن أذربيجان ، وهى مدينة عامرة حسناء ذات أسوار محكمه بالآجر والجص ، وفى وسطها عدة أنهار جارية ، والبساتين محيطة بها والفواكه بها رخيصة .

وقد خرج منها جماعة وافرة من أهل العلم منهم : إمام أهل الأدب أبو زكريا يحيى بن على الخطيب التبريزى والقاضى أبو صالح شعيب بن صالح بن شعيب التبريزى .

ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٠٦ ، ص ٣٦٢ ـ ٣٦٣ .

والذى وصل إلى مرتبة الأستاذية فى صنعته ، وهى نفس المرتبة التى وصل إليها ابنه.

ولقد عمل « عبد العزيز » فى أوائل العصر التيمورى ، ولم يصلنا توقيعه سوى على هذا المرجل ، ونلاحظ أن هذا الصانع ينتسب إلى مدينة تبريز ، وذلك كما هو مثبت من التوقيع ، وربما يكون من جملة الصناع والفنانين الذين عملوا فى حاضرة تيمورلنك والذين جلبهم من بلادهم إلى سمرقند(٢٨٣).

عز الدين بن تاج الدين أصفهانى (شكل ١٣) :

يمكننا التعرف على هذا الصانع من خلال ما وصلنا من أعماله حيث ورد توقيعه على قاعدة شمعدان من البرونز(٢٨٤) ، محفوظة حالياً(٢٨٥) بضريح أحمد يسوى بالتركستان ، ومؤرخة بسنة (٧٩٩هـ/ ١٣٩٧م) ونص التوقيع (عمل العبد عز الدين بن تاج الدين أصفهانى ....) .

كما ورد توقيعه على مطرقة باب(٢٨٦) بالضريح نفسه ، مؤرخة بسنة (٧٩٩هـ/ ١٣٩٧م) ، ونص التوقيع (عمل العبد / الضعيف الراجى / عز الدين بن تاج الد/ين ...)(٢٨٧).

ويدل التوقيع على أن الصانع قد عمل فى أوائل العصر التيمورى ، وذلك من

---

(٢٨٣) يذكر ابن عربشاه فى كتابه « عجائب المقدور » ص ٤٧٠ أن تيمور كان عنده من نقاشى الزجاج والنحاس وغيرهم مالا يحصى ، وهؤلاء كل منهم كان علامة دهره وأعجوبة عصره . وحاصل الأمر أن تيمور جنى إلى سمرقند ثمرات كل شيء ، فكان بها من أهل فن عجيب وأسلوب من الصنائع غريب ، من هو على جبين الفضل شامة ، وبرز عن أقرانه فصار فى فنه علامه » .

ـ ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٤٧٠ .

(٢٨٤) Géza : Islamic Metal work, P. 109, Foot Not No. 1 .

(٢٨٥) كان محفوظ قبل ذلك بمتحف الهرميتاج بسان بطرس برج .

(٢٨٦) عبارة عن أداة صغيرة من المعدن تشبك بالباب من الخارج بحيث يمكن تحريكها والقرع بها على قاعدة معدنية لإحداث صوت يسمعه من بداخل البيت فيفتح للطارق إن شاء ، ويمكن تسميتها أيضاً بمقرعة الباب . وكان يراعى فى تشكيلها أن تكون متلائمة مع شكل الباب نفسه وحلياته وزخارفه .

ـ حسن الباشا : مطرقة الباب ، ضمن كتاب القاهرة ، ص ٦١٢ .

(٢٨٧) Нагым-бек и Нурмухаммедов: Кожа Ахмед Ясави мавзолей .

ويدل التوقيع على أن الصانع قد عمل فى أوائل العصر التيمورى ، وذلك من خلال التواريخ المثبتة على ما وصلنا من إنتاجه ، كما أنه يعد من الصناع الذين جلبهم تيمور من بلادهم للعمل فى حاضرته، حيث إنه ينتسب إلى مدينة أصفهان.

حبيب الله بن على بهارجانى (شكل ١٥) :ـ

وصلنا توقيع هذا الصانع على تحفتين معدنيتين ، إحداهما إبريق من النحاس مطعم بالفضة ومؤرخ بسنة (٨٦١هـ/ ١٤٥٦ ـ ١٤٥٧م)(٢٨٨) ، والأخرى إبريق من النحاس مطعم بالفضة أيضًا ، ومؤرخ بسنة (٨٦٦هـ/ ١٤٦١ ـ ١٤٦٢م) ، وقد نفذ التوقيع على كلا التحفتين بإسلوب واحد من خلال سطرين أفقيين بصيغة:

١ ـ عمل حبيب الله بن
٢ ـ على بهارجانى(٢٨٩) .

شمسى شهابى البيرجندى القهستانى(٢٩٠) (شكل ١٤) :ـ

من أهم ما يميز التحف التطبيقية ، وجود عدد من الأسر التى اشتغلت بصناعة تلك التحف ، وقد نالت تلك الأسر شهرة واسعة فى هذا المجال ، ومن بين تلك الأسر ، أسرة « البيرجندى(٢٩١) » التى عملت فى مجال صناعة المعادن التيمورية وزخرفتها .

وقد عمل أفراد هذه الأسرة فى الفترة الممتدة من سنة (٨٦٤هـ/ ١٤٥٩م)

---

(٢٨٨) Komaroff : The Golden Disk, pl. 3, P. 154 .

(٢٨٩) تشكك « كو ماروف ـ Komaroff » فى نسبة الصانع (بهارجانى) ، وتعتقد أن حرف الجيم المتوسطة يشبه حرف العين المبتدئة فى كلمتى (عمل ، على) ولكنها لم تجزم بذلك ، ولكن فى الحقيقة فإن شكل الجيم المتوسطة ليس له علاقة بشكل حرف العين المبتدئة .
Komaroff : Timurid to Safavied Iran : Continuity and Change, The third Conference of Islamic Art historians of North America, Ann Arbor, NOV, 11, 1978, P. 15 .

(٢٩٠) لوحة ٢٢ أ

(٢٩١) بيرجند : مدينة بخراسان ، وهى مدينة بيرجند الإقليمية قانيات ، وكانت هذه الناحية فيما مضى تعرف بقهستان ؛ وتعد حاليا إحدى قصبات قهستان .
ـ على أكبر دهخدا : لغت نامه دهخدا ، جلد سوم ، ص ٤٥٠٤ .

وحتى سنة (٩١٠هـ/ ١٥٠٤م) ، أى فى النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى ، والعقد الأول من القرن العاشر الهجرى ، وذلك فى إقليم خراسان(٢٩٢) .

وأول أفراد هذه الأسرة هو « شمسى بن شهابى البيرجندى » ، والذى ورد توقيعه على مقلمة من النحاس المطعم بالفضة(٢٩٣) بمتحف إيران باستان (إيران القديمة) بطهران ، مؤرخة بسنة (٨٦٤هـ/ ١٤٥٩م) بصيغة (عمل العبد شمسى(٢٩٤) شهابى(٢٩٥) البيرجندى القهستانى(٢٩٦) .

---

(٢٩٢) خراسان : بضم الخاء المعجمة وفتح الراء المهملة وألف ثم سين مهملة وألف ونون ـ وهى بلاد كثيرة يقول أهل العراق عنها أنها من الرى إلى مطلع الشمس ، وبعضهم يقول من حلوان إلى مطلع الشمس ؛ ومعنى خراسم الشمس ، وآسان موضع الشىء ومكانه ، وقيل معنى خراسان كل بالرفاهية . ويحيط بها من جهة الغرب المفازة التى بينها وبين بلاد الجبل وجرجان ، ومن جهة الجنوب مفازة فاصلة بينها وبين فارس وقومس ، ومن الشرق نواحى سجستان وبلاد الهند ، ومن جهة الشمال بلاد ما وراء النهر وشىء من تركستان ؛ وتشتمل على عدة كور كل كورة منها نحو إقليم .

ـ القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الجزء الرابع ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة ، ص ٣٨٩ .

(٢٩٣) لوحة ٢٢ أ .

(٢٩٤) شمس : أضيف هذا اللفظ إلى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة ، وتشير هذه الألقاب إلى أن صاحب اللقب بالنسبة إلى الطائفة المعبر عنها فى المضاف إليه يشبه الشمس فى الظهور وإعطائها النور والحياة للعالم ؛ وقد ورد فى المصطلح المملوكى « شمسى » كصيغة مبالغة من شمس الدين .

ـ الباشا : الألقاب ، ص ٣٩٥ ـ ٣٦١ .

(٢٩٥) شهاب : الشهاب شعلة نار ساطعة ، وكان يدخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل (شهاب الدولة) و (شهاب الدين) ، وقد ورد هذا اللقب بصيغة (شهابى) .

ـ المرجع نفسه ، ص ٣٦١ .

(٢٩٦) قهستان : تقع هذه الولاية جنوب خراسان ، قصبتها قائن ومدنها تون وجنابذ وطبس العناب وطبس التمر وطربثيت (ترشيز) .

ـ على أكبر دهخدا : لغت نامه دهخدا ، جاب أول ، ص ١٥٧١٠ .

وهى تعريب كوهستان ، ومعناها موضوع الجبال لأن كوه هو الجبل بالفارسية ، وربما خفف مع النسبة فقيل القهستانى ؛ وأكثر بلاد العجم لا يخلو عن موضع يقال له قوهستان .

أما المشهورة بهذا الاسم فأحد أطرافها متصل بنواحى هراة ثم يمتد فى الجبال طولا حتى يتصل بقرب نهاوند وهمدان وبروجرد وهذه الجبال كلها تسمى بهذا الاسم وهى الجبال التى بين هراة ونيسابور وأكثر ما ينسب بهذه النسبة فهو منسوب إلى هذا الموضع .

ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد السابع ، ص ١٨٧ .

كما وصلنا توقيع شخص آخر من أفراد هذه الأسرة يدعى « حسين [٢٩٧] » ، اتضح من خلال توقيعه أنه ابن (شمسى شهابى البيرجندى) ، وقد ورد توقيعه على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة[٢٩٨] بمتحف الفنون الإسلامية والتركية باستانبول ، مؤرخ بسنة (٨٧١هـ/ ١٤٦٦م) ، بصيغة (كاتبه وناقشه وفارغه / حسين شمسى شهابى البيرجندى ....) ، ومن خلال التوقيع يتضح أن (حسين) قد عمل فى نفس الفترة الزمنية التى عمل فيها والده (شمسى شهابى البيرجندى) .

ووصلنا توقيع شخص ثالث من أفراد هذه الأسرة ، يدعى (علاو ؟) ربما يكون (علاء الدين) ، وقد ورد توقيعه على قاعدة إبريق من النحاس[٢٩٩] المطعم بالذهب والفضة ، بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين ، مؤرخ بسنة (٩١٠هـ/ ١٥٠٤م) ، ونص التوقيع : كاتبه وناقشه وفارغه علاو (علاء) الدين شمس الدين محمد البيرجندى .

ويتضح من خلال أسلوب توقيع الصناع الثلاث أن اسم كل واحد منهم قد ورد بدون وجود لفظة (ابن) قبل اسم الأب والجد ، ولم يرد هذا الأسلوب من قبل على التحف المعدنية فى فترة الدراسة ، بالإضافة إلى ذلك ، فقد وردت كلمتى (شمسى) و (شهابى) فى توقيع الصانعين الأولين بشكل (شمسى) و (شهابى) ، حيث يأخذ حرف الياء المختتمة شكل حروف الكوفى المضفور، الذى استخدام على التحف التطبيقية قبل القرن (٦هـ/ ١٢م) وهناك احتمال بأن الصانعين الأول والثانى بهذا الشكل ربما تمثل الشارة الخاصة بهما

---

(٢٩٧) أشار (ماير ـ Mayer) إشارة عابرة عن هذا الصانع فى معرض حديثه عن صناع المعادن الإيرانيين ، انظر :

- Mayer : Op. Cit., p. 47 .

(٢٩٨) لوحة ١٧ .

(٢٩٩) Komaroff : Pen - Case and Candlestick : Two sources For the Development of Persian Inlaid Metalwork , Metropolitan Museum Journal , 23 , 1988, Fig, 17 .

والتى اعتادا تنفيذها على التحف المعدنية المنتجة فى مصنعيهما لتمييز منتجاتهما عن منتجات غيرهما من الصناع .

جوانبخت بن حسين .

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلى لقاعدة قدر من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، ومؤرخة بالفترة من (٨٨٦ ـ ٨٩٦هـ/ ١٤٨٠ ـ ١٤٩٠م) بصيغة (عمل العبد جوانبخت بن حسين)(٣٠٠).

شير على بن محمد دمشقى (شكل ١٧).

من الصناع الذين عملوا فى فترة الربع الأخير من القرن (٩هـ/ ١٥م) ، وقد ورد توقيعه على السطح الداخلى لقاعدة قدر من النحاس المطعم بالذهب والفضة ومؤرخ بسنة (٨٧٢هـ/ ١٤٦٧م) بصيغة : (عمل شير على بن محمد دمشقى)(٣٠١).

كما ورد توقيعه بإسلوب آخر على سطل من النحاس بالقرب من حافة ظاهر البدن ، مؤرخ بسنة (٨٧٩هـ/ ١٤٧٤ ـ ١٤٧٥م) ، بصيغة (نقشه العبد الفقير شير على دمشقى)(٣٠٢).

ونلاحظ من خلال مضمون التوقيع أن الصانع ربما تكون أسرته من بلاد الشام وتحديداً من دمشق(٣٠٣) ، أما اسم الصانع نفسه فهو اسم مركب من لفظين (شير

---

(٣٠٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٨٠ ، ص ١١١

(٣٠١) Mayer : op. cit., PL. XIV .
Lentz and Lowry : Timur and the Princely vision, Cat. No 88

(٣٠٢) Komaroff : The Golden Disk , PL. 31, P. 222 .

(٣٠٣) تعد دمشق قصبة الشام وهى جنة الأرض بلا خلاف لحسن عمارة ونضارة بقعة وكثرة فاكهة وكثرة مياه ووجوب مآرب قيل سميت بذلك لأنهم دمشقوا فى بنائها أى أسرعوا .
وقد تعددت الروايات حول أصل تسمية المدينة دمشق ، ومن خصائص دمشق كثرة الأنهار بها وجريان الماء فى قنوات قبل أن تمر بحائط إلا والماء يخرج منه فى أنبوب إلى حوض يشرب =

وعلى) . فتشير كلمة فارسية معناها الأسد ، وعلى اسم يطلق على العرب والعجم ، ومن ثم فإنه من المرجح أن والد الصانع هو الذى انتقل مع من انتقلوا من بلاد الشام إلى بلاد ما وراء النهر ، بعد استيلاء تيمور على تلك المناطق ، ثم استقر « محمد دمشقى » فى بلاد ما وراء النهر ، وأنجب عليا هناك لذا أطلق عليه اسما شئعاً تغلب عليه المسحة الإيرانية وهو (شير على) . كما نلاحظ أن الكلمة الأخيرة من توقيع الصانع « دمشقى » لا تتضمن أداة التعريف « ال » والتى تتفق مع قواعد اللغة الفارسية .

حسين بن مباركشاه :

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب ولافضة بتاريخ (٨٩٩هـ/ ١٤٨٤م) ، ونص التوقيع : (عمل العبد حسين بن مباركشاه)[٣٠٤] .

محمد بن شمس الدين الغورى :

ورد توقيع هذا الصانع على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة[٣٠٥] ، بتاريخ (٩٠٣هـ/ ١٤٩٨م) ، ونص التوقيع : (عمل العبد الفقير الحقير محمد بن شمسى الغورى)[٣٠٦] .

= منه . وما رأى بها مسجداً ولا مدرسة ولا خانقاه إلا والماء يجرى فى بركة فى صحن هذا المكان. والمساكن بها عزيزة لكثرة أهلها والساكنين بها وضيق بقعتها ولها ربض دون السور محيط بأكثر البلد يكون فى مقدار البلد نفسه ، وهى فى أرض مستوية تحيط بها من جميع جهاتها الجبال الشاهقة .

ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان ، الجزء الرابع ، ص ٧٢ ـ ٨٢ .

(٣٠٤) Allan : Islamic Metalwork , P. 110 .

(٣٠٥) Komaroff : The Golden Disk, PL. 12, P. 179 .

(٣٠٦) ربما ينتسب إلى إقليم الغور ـ فيما يظن فى مكان أفغانستان الحالية ، وكانت مناطقه الجبلية الواقعة بين هراة وغزنة مركزا لدولة صغيرة ، ولكن مستقلة استقلالاً تاماً ، وكانت عاصمتها قلعة (فيروز كوه).

ـ أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ، الجزء الثانى ، ص ٥٩٤ .

وبالنسبة لتوقيعات الصناع على التحف المعدنية الصفوية ، فكانت تشبه إلى حد كبير تلك التوقيعات التى ترجع للفترة التيمورية ، لكن مع وجود بعض الفروق الطفيفة التى تتمثل فى تنفيذ بعض كلمات التوقيع باللغة الفارسية إلى جانب اللغة العربية .

ومن الصناع الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية فى الفترة الصفوية :ـ

ميرك حسين يزدى (شكل ١٩) :

من صناع المعادن الذين عملوا فى أوائل العصر الصفوى ، وذلك فى فترة حكم الشاه إسماعيل الأول[٣٠٧] (٩٠٧ ـ ٩٣٠هـ/ ١٥٠١ ـ ١٥٢٤م) ، وقد ورد توقيعه على مركز السطح الداخلى لقاعدتى دواتين من البرونز المطعم بالفضة ، حيث نفذ التوقيع على كلا المركزين بإسلوب واحد من خلال رسم وريدتين متحدتى المركز تتكون كل وريدة من ثمان بتلات ، ويشغل الوريدة الداخلية توقيع الصانع فى وضع أفقى ، من أسفل لأعلى ، بصيغة :

١ ـ يزدى

٢ ـ حسين

٣ ـ عمل ميرك[٣٠٨] .

قطب الدين محمد بن عبد الله (شكل ٢٠) :

ورد توقيع هذا الصانع على قدر من البرونز ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ/١٦م) ، وقد ورد التوقيع فى منطقتين مختلفتين من القدر وبإسلوبين مختلفين ، حيث ورد على ظاهر بدن القدر بصيغة (عمل قطب الدين)،

---

(٣٠٧) لمزيد من التفاصيل عن الشاه إسماعيل الصفوى ، انظر ص ١٨ .

(٣٠٨) Mayer : Op. Cit., PL. 9 .

Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world, PLS. 119A - 120A .

بينما ورد على مركز السطح الداخلى للقاعدة بشكل كامل يتضمن اسم الصانع واسم والده ، بصيغة : (عمل قطب الدين محمد بن عبد الله)[٣٠٩] .

وتنفيذ التوقيع بهذا الإسلوب وفى منطقتين مختلفتين من التحفة يظهر هنا لأول مرة على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة .

حسن على الخليل بن خليل محمد (شكل ١٨) :

ورد توقيع هذا الصانع على اسطرلاب من البرونز[٣١٠] ، مؤرخ تقريبًا بنهاية القرن ١١هـ وبداية القرن ١٢هـ (١٧ ـ ١٨م) ، وقد نفذ التوقيع فى وضع أفقى يقرأ من أسفل لأعلى فى السطرين الثالث والرابع ومن أعلى لأسفل فى السطرين الأول والثانى ، وذلك على النحو التالى :ـ

١ ـ إلى الله حسن على
٢ ـ الخليل ابن خليل محمد
٣ ـ الفقير الحقير
٤ ـ صنعه

وبالتالى فإن صيغة التوقيع تكون على النحو التالى : (صنعه الفقير الحقير إلى الله حسن على الخليل ابن خليل محمد) .

وبأسفل توقيع هذا الصانع ، توقيع النقاش بصيغة (نقشه محمد باقر أصفهانى) .

ويعد هذا الاسطرلاب من التحف المعدنية القليلة التى ورد عليها توقيعان ، حيث نفذ توقيع الصانع فى مكان واضح وبإسلوب مميز على ظهر التحفة ، بينما ظهر توقيع النقاش بإسلوب وشكل مختلفين عن توقيع الصانع .

بخت ؟ اللاهورى[٣١١] :ـ

ورد توقيع هذا الصانع على حافة ظاهر كشكول من النحاس الأصفر من العصر

---

(٣٠٩) Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 103 .

(٣١٠) غادة حجاوى : المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٣١١) لوحة ٥٢ .

الصفوى بتاريخ (٩٨٨ ـ ٩٩٩هـ/ ١٥٨٠ ـ ١٥٩٠م) وقد ورد التوقيع فى نهاية النص الكتابى بصيغة (عمل أستاذ بخت « بيك ؟ » اللاهورى) . وينتسب هذا الصانع إلى مدينة لاهور(٣١٢).

حاجى عباس :

من الصناع المتخصصين فى صناعة الكشاكيل المعدنية ، حيث وصلنا توقيعه على عدة كشاكيل تنسب للعصر الصفوى ، وقد ورد توقيعه بصيغ تكاد تكون متشابهة على تلك التحف ، حيث وقع بصيغة (عباس حاجى(٣١٣)) ، فى حين وصلنا توقيعه كاملا على كشكول من الصلب مطلى بالذهب(٣١٤) ومؤرخ بسنة (١٠١٥هـ/ ١٦٠٦م) بصيغة : (عمل كمترين حاجى عباس ولد مرحوم اقا رحيم يراق ساز) (شكل ٢٢).

الترجمة :

(عمل الحقير حاجى عباس ولد المرحوم أقا رحيم صانع الأقفال) .

ونتبين من خلال التوقيع أن (حاجى عباس) هذا قد تعلم هذه الصنعة من والده الذى كان يصنع الأقفال المعدنية) .

وإذا كان الصانع قد وقع بصيغة (عمل كمترين) أى (عمل الحقير) على هذا الكشكول دليلا على التواضع ، فإنه وقع بصيغة أخرى تدل على مكانته وشهرته التى تخطت الآفاق وذلك على ظاهر بدن كشكول من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٣١٥) ، وينسب إلى القرن (١١هـ/ ١٧م) ، بصيغة : (از سعى

---

(٣١٢) لاهور : مدينة باكستانية مشهورة فى الشمال الشرقى من البلاد على نهر راڤى ، ظهر الإسلام بها فى عهد الغزنويين ، وذلك حينما دخلها السلطان محمود الغزنوى فى القرن (٤هـ/ ١٠م)، ومن أهم معالمها الأثرية مسجد وزير خان الذى أنشأ سنة (١٠٤٤هـ/ ١٦٣٤م).
ـ يحيى شامى : موسوعة المدن العربية والإسلامية ، ص ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .

(٣١٣) اللوحات : (٥٨ ، ٥٩)

(٣١٤) لوحة ٥٣ .

(٣١٥) رقم السجل (١٥١٧٥).

وأستاد خردمند شد تمام / عباس كه شهرة درين هفت كشور آست) .

الترجمة :

(تم بجهد الأستاذ الخبير / عباس الذى طبقت شهرته الآفاق) .

وفى نهاية النص الكتابى ورد اسم الصانع مرة أخرى بصيغة (عمل عباس حاجى) .

عبد الوهاب[٣١٦] :

ورد توقيع هذا الصانع على شمعدان من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣١٧] .

وقد ورد التوقيع على الشريط البارز الذى يفصل بين البدن ، وبيت الشمعة ، والتوقيع منفذ بإسلوب مختلف عن الأسلوب المنفذ به بقية النقش الكتابى ، حيث نفذ بالحفر وبخطوط رفيعة ملأها الصانع باللون الأسود ليحدث تباينًا فى الألوان بين النص والأرضية ، هذا ويلاحظ أن تنفيذ التوقيع فى هذه المنطقة الضيقة من التحفة ، لم تتح للصانع تنفيذ حروفه بالدقة المطلوبة ، فكان توقيع الصانع بهذا الشكل الضعيف ، ولكن توقيع الصانع فى هذه المنطقة من التحفة ، جعله ملفتا للنظر أكثر من أى منطقة أخرى .

وقد ورد التوقيع بصيغة : (عمل الفقير عبد الوهاب ... ؟ لا صور) (شكل ٢١) .

محمد زمان[٣١٨] **(شكل ٢٤ أ) :**

ورد توقيع هذا الصانع على كرة سماوية من النحاس الأحمر من العصر

---

(٣١٦) لوحة ٦٥ .

(٣١٧) رقم السجل (١٤٤٥٦) .

(٣١٨) لوحة ٦٨ .

الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة (صنعه محمد زمان) .

ويتشابه هذا الاسم مع أحد مصورى العصر الصفوى ويدعى (محمد زمان)[٣١٩] والذى عمل فى أوائل حكم الشاه عباس الثانى (١٠٥٢ ـ ١٠٧٧هـ/ ١٦٤٢ ـ ١٦٦٦م) . والذى عرف فيما بعد باسم (باولو زمان)

ابن حاجى شاه محمد شمس الدين طستى[٣٢٠] (شكل ٢٣) :

وصلنا توقيع هذا الصانع على شمعدان من النحاس من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٢١]، ومؤرخ بسنة (١٠١٤هـ / ١٦٠٥م).

وقد ورد التوقيع على بيت الشمعة ، محصوراً داخل بحر مستطيل بصيغة : (ابن حاجى شاه محمد شمس الدين طستى ١٠١٤) . وتدل النسبة التى وردت فى نهاية التوقيع إلى أن هذا الصانع ربما ينسب إلى قرية طست[٣٢٢] ، أو ربما تنسب هذه الكلمة إلى الطست ، حيث إن الأشخاص الذين يدعون بهذا اللقب هم الذين يعملون فى صناعة الطسوت أو اشتهروا بهذه الصناعة[٣٢٣] .

ويختلف أسلوب توقيع هذا الصانع ، عن الأسلوب الذى وقع به (عبد الوهاب) على الشمعدان المحفوظ بالمتحف الإسلامى أيضًا ، حيث ورد التوقيع هنا بنفس الحجم وبنفس الأسلوب المنفذ به بقية النقش الكتابى على الشمعدان بعكس توقيع الصانع (عبد الوهاب) .

---

(٣١٩) لمزيد من التفاصيل عن هذا المصور ، انظر :
ـ ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى ، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣ .

(٣٢٠) لوحة ٧١.

(٣٢١) رقم السجل : (١٥١٨٢).

(٣٢٢) طست : قرية من قطاع بزمان فى مدينة إيران شهر الإقليمية ، تبعد خمسة آلاف ميل جنوب بزمان ، وستة آلاف ميل غرب طريق مالدوف إيران شهر إلى بزمان ؛ وهى منطقة جبلية شديدة الحرارة وتنبع مياهها من العيون .
ـ على أكبر دهخدا : لغت نامة ، جلد نهم ، ص ١٣٦٢٧ .

(٣٢٣) المرجع نفسه ، ص ١٣٦٢٧ .

وفضلاً عن توقيعات الصناع التي وصلتنا على التحف المعدنية الصفوية ، فقد وصلنا عدد لا بأس به من أسماء السلاحين الإيرانيين على السيوف الصفوية ، ومن هؤلاء :

محمد بن عبد الله[٣٢٤] (شكل ٢٤ب) :

من السلاحين الإيرانيين الذين وردت توقيعاتهم على السيوف الإيرانية ، فقد ورد توقيعه على نصل سيف من الصلب بالمتحف الإسلامى بالقاهرة[٣٢٥]، وقد ورد توقيعه بصيغة : (عمل محمد بن عبد الله[٣٢٦]، والتوقيع منفذ بالأسلوب نفسه المنفذ به بقية النص الكتابى على نصل السيف .

كلبعلى[٣٢٧] (شكل ٢٥ أ) .

ورد توقيع هذا الصانع على نصل سيف من الصلب من العصر الصفوى ، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٢٨]. وقد نفذ التوقيع داخل بحر مستطيل أسفل اسم الشاه إسماعيل الصفوى ، بصيغة : (كلبعلى[٣٢٩] ، أى

(٣٢٤) لوحة ٧٤ .
(٣٢٥) رقم السجل (٩٩٧٤).
(٣٢٦) لم يقرأ (باقر نجفى) اسم الصانع ، وإنما ذكر فى مجمل حديثه عن هذه التحفة أن من قام بصناعتها شخص يدعى محمد ، ونص توقيعه : (عمل محمد) ، ولم يذكر بقية الاسم الوارد على التحفة والذى يلى اسم محمد .
ـ محمد باقر : آثار ايران در مصر ، لوحة ٣٤٦.
(٣٢٧) لوحة ٨٤ .
(٣٢٨) رقم السجل (٦٦٨٩/ ١).
(٣٢٩) فى البداية قرأت توقيع الصانع بصيغة (كَل على) ، حيث يوجد أسفل حرف (الباء المتوسطة) ثلاثة نقاط فى مستوى أفقى واحد ، ولكن نظراً لانتشار اسم « كلب على » فى العصر الصفوى، بالإضافة إلى وجود نقطتان أعلى حرف الياء المختتمة ، من الممكن أنها تتشابه مع النقطتين اللتين بأسفل الباء المتوسطة ، ومن ثم تبقى نقطة واحدة أسفل الباء المتوسطة ، فتكون صيغة التوقيع (كلب على) وليس كَل على) ، كما أن وجود اسم الشاه إسماعيل ملحقًا به لقب (بنده ولايت) أى (عبد الولاية) تدل على اصطباغ النص الكتابى بالصبغة الشيعية ومن ثم فإن توقيع الصانع يكون (كلب على) ، وليس (كَل على) .

(كلب على) وهذا التوقيع يغلب عليه الطابع الشيعى ، ويدل على وفاء صاحبه للإمام على بصفة خاصة وللمذهب الشيعى بصفة عامة ، ولم يقتصر استخدام لفظة

رسول الله ﷺ قال : « لكل شيء سنام وسنام القرآن سورة البقرة وفيها آية هي

فى العديد من النصوص الكتابية التى وردت على مختلف الفنون التطبيقية ، مثال ذلك ما ورد على سجادة من الصوف من صناعة أصفهان محفوظة ضمن التحف المهداه لمشهد الإمام على بالنجف بصيغة : (وقف نمود كلب اين استان عباس) (شكل ٢٩).

وترجمتها (أوقفها كلب هذه العتبة عباس) ، مما يدل على أنها كانت مهداه من الشاه عباس الكبير الذى كان يلقب نفسه بكلب على[٣٣٠] .

أسد الله الأصفهانى[٣٣١] (شكل ٢٥ب) .

ذاع اسم (أسد الله الأصفهانى) فى القرن (١١هـ/ ١٧م)[٣٣٢] من خلال صناعته لعدد من السيوف التى تحمل توقيعه[٣٣٣] ؛ والتى صنع معظمها للشاه عباس الكبير (٩٩٦ ـ ١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨ ـ ١٦٢٩م) ، وغالبًا ما كان يوقع على إنتاجه بصيغة (عمل أسد الله) محصورة داخل جامة مستطيلة الشكل ، وفى معظم الأحيان كان توقيعه يرد مقترنًا باسم الشاه عباس ، مثال ذلك :

سيف مقوس من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٣٤] ، على نصله جامتان بهما كتابة مكفتة بالذهب فى إحداها عبارة (شاه عباس ولات بنده) ، وفى الأخرى توقيع أسد الله بصيغة : (عمل أسد الله)[٣٣٥] .

---

(٣٣٠) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٨٠ .

(٣٣١) لوحة ٨٦ .

(٣٣٢) زكى حسن : الفنون الإيرانية ، ص ٢٥٧ .

(٣٣٣) عبد الرحمن زكى : النقوش والكتابات على السيوف الإسلامية ، ص ٢٣٣ .

(٣٣٤) رقم السجل : (١٦٧٢١).

(٣٣٥) سليمان أحمد : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

لطف على غلام (شكل ٢٦) :

ورد توقيع هذا الصانع على عدد من آلات الحرب الهجومية ـ طبر ـ مؤرخة فى الفترة من (١١٤٨ ـ ١١٥٣هـ/ ١٧٣٥ ـ ١٧٤١م) ، وقد ورد توقيعه بإسلوبين مختلفين ، فأحيانًا يوقع باسمه الأول فقط ، مثال ذلك ما ورد على طبر من الصلب[٣٣٦] ، ضمن مجموعة (والس ـ Wallace) ، بتاريخ (١١٥٣هـ/ ١٧٤٠ ـ ١٧٤١م) بصيغة (عمل لطفعلى) . وأحيانا أخرى يوقع باسمه كاملاً، مثال ذلك ما ورد على طبر من الصلب[٣٣٧] بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، بصيغة (عمل لطفعلى غلام) ، وقد يرد التوقيع فى سطرين أفقين بصيغة :

١ ـ عمل لطفعلى

٢ ـ غلام[٣٣٨] .

وبعد استعراضنا لتوقيعات الصناع والفترات التى عملوا فيها ، يتضح أن النقاش (أو الصانع) يعد الشخصية المنفذة للكتابات على التحف المعدنية ، وليس شخصا آخر ولا نستثنى من ذلك سوى القليل جدا من التحف التى اشترك فى تنفيذها شخصان أحدهما الصانع والآخر الكاتب .

والدليل على أن الشخصية المنفذة كانت واحدة على التحف المعدنية ، وأن الصانع هو الكاتب ، ما ورد على قاعدة إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، مؤرخة بسنة (٨٧١هـ/ ١٤٦٦م) ، بصيغة : (**كاتبه وناقشه وفارغه /** حسين بن شمسى شهابى البيرجندى ...) فالمقطع الأول من التوقيع يدل على أن (حسين البيرجندى) هو الكاتب والمزخرف والصانع ، ولم يشترك معه شخص آخر .

من جهة أخرى فإن معظم التوقيعات قد سبقها كلمة (عمل) ، والتى تدل

---

(٣٣٦) Melikian - Chirvani : The Tabarzins of Lotf' Ali, Islamic Arms and Armour, 1979, PL. 141 .

(٣٣٧) Ibid., PL. 136 .

(٣٣٨) Melikian - Chirvani : Op. Cit., Pl. 131 .

على أن هذا الشخص هو المنفذ لكل مراحل التحفة من صناعة وزخرفة وكتابة .

بالإضافة إلى ذلك فقد وصلنا عدد قليل من التحف المعدنية التى اشترك فى تنفيذها شخصان أحدهما الصانع والآخر النقاش ، وقد ذكر ذلك صراحة على بعض التحف المعدنية ، مثال ذلك ما ورد على اسطرلاب من البرونز مؤرخ بالقرن (١١ ـ ١٢هـ / ١٧ ـ ١٨م) ، بصيغة

إلى الله حـــسن على

الخليل ابن خليل محمد

الـفـقـيـر الحـقـيـر

صنعه

فى حين ورد توقيع النقاش أسفل توقيع الصانع : (نقشه محمد باقر أصفهانى)

عمومًا فإن التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة تتميز بوجود ظاهرة ملفتة للنظر وتستحق الاهتمام ، ألا وهى مدى ما وصل إليه الصناع الإيرانيون من ثقافة عالية وإجادة لفن صناعة وزخرفة التحف المعدنية ، ومن ثم يختلف وضع هؤلاء الصناع عن غيرهم من الصناع الإيرانيين وخاصة الخزفيين ، الذين عرفوا كيف يكتبون ؟ لكنهم لم يعرفوا أصول الخط وقواعده ، لكن صناع المعادن أجادوا وأبدعوا فى نقوشهم على التحف

ويرجع ذلك بلا شك إلى أن التحف المعدنية تختلف تمامًا عن التحف الخزفية، حيث إن التحف المعدنية فضلا عن أنها كانت غالية الثمن فإنها كانت تصنع لأمراء وسلاطين ذوى نفوذ واسع مثل تيمورلنك ، والشاه إسماعيل ، والشاه عباس الأول وغيرهم ، ومن ثم فإن التحف المعدنية نالت كل عناية واهتمام فى كل المراحل التى مرت بها

ومما سبق يمكننا أن نتعرف من خلال توقيعات الصناع التى وردت على التحف المعدنية على سير بعض النقاشين من خلال التعرف على أسمائهم ، ومواطنهم

الأصلية ، وأسماء رعاة الفن الذين عملوا فى خدمتهم ، بل والفترات الزمنية التى عملوا فيها .

ويعد هذا القسم من الدراسة جزءاً مكملا لما كتبه الكثير من العلماء والباحثين عن الصناع والفنانين الذين عملوا فى مجال صناعة الفنون التطبيقية وزخرفتها فى العصور الإسلامية المختلفة وما يتصل بها من دراسات أخرى تتعلق بأساليب هؤلاء الصناع والفنانين وسيرهم الذاتية(٣٣٩) .

أصحاب التحف :ـ

من بين الأشياء الملفتة للنظر والتى تستحق الاهتمام حرص الفنانين على تسجيل أسماء من صنعت لهم التحف ، وقد وردت تلك الأسماء غالبًا مسبوقة بكلمة (صاحبه(٣٤٠) ، وأحياناً ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) (٣٤١) ، كما قد يذكر الصانع اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة(٣٤٢) دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) قبل الاسم ، وفى بعض الأحيان يذكر الصانع بعض الألقاب التى تخص شخصاً بعينه دون ذكر أسماء(٣٤٣) ، وبالتالى يستشف من تلك الألقاب شخصية من صنعت له التحفة .

---

(٣٣٩) من بين الدراسات التى تناولت الصناع والفنانين فى مجال العمارة والفنون التطبيقية :
ـ حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية ، مجلة المجمع العلمى المصرى، مجلد ٣٦ ، ٥٣ ـ ١٩٥٤ .
- Mayre : Islamic Metalworkers and their works, Geneva 1959 .
ـ حسين عبد الرحيم عليوة : دراسة لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك ، دورية كلية الآداب ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩ .
ـ ربيع حامد خليفة : توقيعات الصناع والفنانين على الآثار والفنون اليمنية الإسلامية ، الإكليل ، العدد الثالث والرابع ١٩٨٨ .

(٣٤٠) لوحة ١٠ .

(٣٤١) لوحة ٢ .

(٣٤٢) لوحة ٣١ .

(٣٤٣) لوحة ٣ .

ونستطيع من خلال الأسماء التى وردت على التحف المعدنية الخاصة بأصحابها معرفة ألقابهم ، ووظائفهم ، فبعض التحف صنعت لأمراء وملوك من العصرين التيمورى والصفوى مثل أمير تيمور ، وحسين بهادر خان ، والشاه إسماعيل الصفوى ، والشاه عباس الأول ، وسلطان شاه حسين بن الشاه إسماعيل ، من ذلك : ـ ما ورد على شمعدان من البرونز(٣٤٤) بمتحف اللوفر بباريس ، مؤرخ بسنة (٧٩٩هـ/ ١٣٩٦م) ونص الكتابات : (مما عمل برسم الجناب الملك المالك العالم العادل قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان) .

ويتضح من خلال النص الكتابى ، أن الشمعدان قد صنع بأمر الأمير تيمور .

أيضًا ما ورد على نصل سيف من الصلب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٣٤٥) من العصر الصفوى بصيغة :

١ ـ شالا

٢ ـ نبدهلاو

٣ ـ يت

٤ ـ اسمعيل

(شاه اسماعيل بنده ولايت) (شكل ٢٧) .

وفضلا عن هذا وذاك فقد صنعت بعض التحف المعدنية لتجار وصفارين ، وبعضها الآخر صنع لأشخاص لم يرد ما يدلنا على وظائفهم ، ولكنهم بلا شك كانوا من أفراد الطبقة الأرستقراطية أو كبار التجار ، نظرًا للقيمة الفعلية لمثل هذه التحف والتى صنعت من النحاس والبرونز وكانت مطعمة بالذهب والفضة ، والتى لا تستطيع أن تقتنيها أى طبقة من طبقات المجتمع .

أما فيما يتعلق بالمناطق التى نفذت فيها أسماء أصحاب التحف فبعضها نفذ

---

(٣٤٤) لوحة ٥ .

(٣٤٥) رقم السجل (١/٦٦٨٩) .

على قاع التحفة[٣٤٦]، والبعض الآخر نفذ على ظاهر بدن التحفة [٣٤٧].

ومن أصحاب التحف الذين وصلتنا أسماؤهم فى الفترة موضوع الدراسة :

شرف الدين بن يوسف :

ورد هذا الاسم على حافة السطح الداخلى لصينية من النحاس[٣٤٨] بمتحف الهرميتاج ، مؤرخة بنهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) ، وقد نفذت الكتابات من خلال عدة بحور صغيرة مستطيلة ، ونص الكتابات : (صاحبه ومالكه شرف الدين بن يوسف ...)

أمير تيمور[٣٤٩] :

وصلنا اسم « أمير تيمور » على عدد من التحف المعدنية التى صنعت خصيصاً له ، أو أمر بصنعها لبعض المنشآت المعمارية التى شيدت فى عصره .

وقد ورد اسم « الأمير » صراحة على بعض التحف ، فى حين وردت بعض ألقابه المعروف بها على بعضها الآخر دون ذكر لاسمه .

أما فيما يتعلق بالتحف التى ورد عليها اسم « أمير تيمور » صراحة ، والتى أمر بصنعها شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج ، بصيغة : (مما عمل برسم الجناب الملك ...... سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور كورگان خلد الله ملكه وعزه[٣٥٠] .

وبالنسبة للتحف التى وردت عليها بعض ألقاب تيمور المعروفة دون ذكر لاسمه، صدرية من النحاس[٣٥١] بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (العز لمولانا

---

(٣٤٦) لوحة ١٠.
(٣٤٧) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٣١ ، ٧٨ ، ٨٤).
(٣٤٨) لوحة ٢ .
(٣٤٩) لمزيد من التفاصيل عن أمير تيمور ، انظر ص ١٠ ، ١١ ، ١٢ .
(٣٥٠) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .
(٣٥١) محمد باقر نجفى : المرجع السابق ، لوحة ٣٣٤ .

السلطان الأعظم مالك رقاب الأمم) .

أما التحف التى أمر بصنعها لبعض المنشآت المعمارية التى شيدت فى عصره وبأمر منه ، ما ورد على مرجل من البرونز[٣٥٢] أمر بصنعه لضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، ونص الكتابات : (أمر بعمارة هذه السقاية الأمير الأعظم مالك رقاب الأمم المختص بعناية الملك الرحمن أمير تيمور كورگان خلد الله ملكه ....) .

غلام على [٣٥٣] :

ورد اسم صاحب التحفة على قاع سلطانية من النحاس الأصفر بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى بطشقند[٣٥٤] ، وقد ورد التوقيع بإسلوب مختلف عن أسلوب النقش الكتابى المنفذ على ظاهر بدن السلطانية ، واعتقد أن اسم مالك التحفة بما أضيف فى مرحلة تالية ، والدليل على ذلك اختلاف شكل التوقيع عن بقية النقش الكتابى ، وهذا يدل على أن (غلوم على) ليس مالك التحفة الأصلى ، بل انتقلت ملكيتها إليه من شخص آخر .

وقد ورد الاسم فى ثلاثة أسطر أفقية بصيغة :

١ ـ على
٢ ـ غلوم
٣ ـ صاحبه

اسكندر بن محمد ميرزا :

ورد هذا الاسم فى دائرة صغيرة تتوسط الشريط الكتابى الذى يشغل ظاهرة بدن إبريق من النحاس المطعم بالفضة[٣٥٥] ، مؤرخ بسنة (٨٦١هـ/ ١٤٥٦م) ، ونص الكتابات : (صاحب اسكندر بن محمد ميرزا) .

---

(٣٥٢) لوحة ٧ .

(٣٥٣) لوحة ١٠ . ورد هذا الاسم على قاعدة السلطانية بصيغة غلوم على ـ غلام على ومعناها (ربيب على أو صبى على أو تلميذ على) .

(٣٥٤) رقم السجل : (5368 - R)

(٣٥٥) Mayer : op. cit., P. 42 .

يارى صفار :

يشغل هذا الاسم قاع سلطانية من النحاس (٣٥٦)، مؤرخة بنهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) ، وقد ورد بصيغة : (صاحبه ومالكه أستاذ يارى صفار(٣٥٧)، ويتضح من خلال الاسم أن صاحب هذه التحفة هو أحد كبار الصفارين فى العصر التيمورى ، وربما يكون قد صنعها لنفسه .

حسين ميرزا بن بايقرا :

أحد أشهر الأمراء التيموريين ، والذى امتد حكمه من (٨٧٥هـ/ ١٤٧٠م)، وحتى (٩١١هـ/ ١٥٠٥م) ، ويعد عصره من ألمع عصور الحضارة فى عهد التيموريين(٣٥٨)، وقد وصلنا اسم هذا السلطان من خلال تحفتين معدنيتين إحداهما عبارة عن : إبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة (٣٥٩)، محفوظ بالمتحف البريطانى ، ومؤرخ بسنة (٩٠٣هـ/ ١٤٩٨م) ونص الكتابات :

(... السلطان بن السلطان معز السلاطين والدنيا والدين أبو الغازى سلطان حسين بهادر خلد الله ملكه) .

والتحفة الأخرى : عبارة عن شمعدان من النحاس الأصفر(٣٦٠)، وتشغل

---

(٣٥٦) Komaroff : The Golden Disk, PL. 22, P. 201 .

(٣٥٧) ان أشهر من يحمل لقب « الصفار » هو يعقوب بن الليث الصفار (٢٤٧ ـ ٢٦٥هـ) وكان نحاسا

ـ ولبر (دونالد) : المرجع السابق ، ص ٥٢ .

(٣٥٨) علاء الدين منصور : المرجع السابق ، ص ٦٢٠ .

(٣٥٩) Grube : Notes on the Decorative Arts of the Timurid period. Fig. 76 - 77 .

(٣٦٠) اللوحات ١٤ ، ١٥

Carboin (S.) : Two Fragments of A Jalayirid Astrological Treatise in the keir Collection and in the oriental institute in Sarajevo . Islamic Art, Vol. 2, 1987, PL.8 .

الكتابات قاعدة الشمعدان من خلال ثلاثة بحور مستطيلة ، ونص الكتابات :

(اللهم خلد وأيد دولة السلطان / الأعظم والخاقان الأعدل / أبو النصر سلطان حسين بهادر[٣٦١]) (شكل ٣) .

فرود رستم :

ورد هذا الاسم على ظاهر بدن سلطانية من النحاس[٣٦٢] بمتحف الفنون الجميلة بباريس ، وقد نفذ الاسم داخل وريدة ذات أربع بتلات من خلال ثلاثة أسطر أفقية :

١ ـ فرود
٢ ـ فرود رستم
٣ ـ صاحبه

فالسطر الأول يتضمن اسم صاحب التحفة فقط ، بينما يتضمن السطر الثانى الاسم كاملا بصيغة فرود رستم .

ـ الشاه إسماعيل :

ورد اسم الشاه « إسماعيل » على نصل سيف من الصلب[٣٦٣] محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٦٤] ، وذلك ضمن بخارية تحصر بداخلها الاسم من خلال عدة أسطر أفقية بصيغة :

١ ـ شالا
٢ ـ بنده لار
٣ ـ اسمعيل

---

(٣٦١) عن هذا اللقب انظر ص ٥٧ .

Melikian - Chirvani : Le Bronze Iranien, P. 123 .

(٣٦٣) لوحة ٨٤ .

(٣٦٤) رقم السجل (٦٦٨٩/ ١) .

الشاه عباس الأول :

وصلنا اسم الشاه (عباس) من خلال عدد من السيوف من الصلب[٣٦٥] محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، حيث ورد اسمه على نصال تلك السيوف بإسلوب واحد ، بصيغة : (شاه عباس بنده ولايت) أى الشاه عباس عبد الولاية ، كما ورد اسمه بصيغة أخرى على بندقية حصار بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٦٦] بصيغة :

(جهانى باد شاه عرب وعجم شاه عباس موسوى صفوى)

أى ملك دنيا العرب والعجم الشاه عباس الموسوى الصفوى ، ويتضح من الصيغتين السابقتين الصبغة الشيعية التى اصطبغ بها العصر الصفوى بصفة عامة والملوك الصفويين بصفة خاصة ، ومدى ولاء هؤلاء الملوك للمذهب الشيعى ولأئمته.

مهدى على خراسانى :

ورد هذا الاسم على بدن شمعدان[٣٦٧] من البرونز محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ينسب للعصر الصفوى ، بصيغة :

(صاحبه مهدى على خراسانى[٣٦٨]) .

مرزا قلى ابن مير حسين :

وصلنا هذا الاسم على ظاهر بدن سلطانية من النحاس[٣٦٩] مؤرخة بسنة (٩٨٩هـ/ ١٥٨١م) بصيغة : (صاحبه مرزا قلى بن مير حسين ...) .

---

(٣٦٥) سليمان أحمد : المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٣٦٦) لوحة (٧٨).

(٣٦٧) رقم السجل : (١٥٠٩٤) ينشر لأول مرة .

(٣٦٨) لوحة ٣٦ .

(٣٦٩) Allan : Metalwork of the Islamic world , PL. 40, P. 146 .

التواريخ :

بالإضافة إلى الألقاب وتوقيعات الصناع وأسماء أصحاب التحف التى تضمنتها الكتابات التسجيلية فى الفترة موضوع الدراسة ، فقد تضمنت أيضًا العديد من التواريخ التى تحدد الفترات التى صنعت فيها التحف المعدنية .

على أن أقدم ما وصلنا من التحف المعدنية التى تحمل تواريخ فى الفترة موضوع الدراسة[٣٧٠] شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، ومؤرخ بالعشرين من رمضان سنة تسع وتسعين وسبعماية[٣٧١] (١٨ يونيــة ١٣٩٧م) ، وعلى أية حال فإن معظم التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة قد اشتملت على تواريخ ، وردت أغلبها فى نهاية النصوص الكتابية المنفذة على تلك التحف .

وقد ورد العديد من التواريخ على ظاهر التحف المعدنية ، مهما اختلف شكلها ، فأحيانا يرد التاريخ على ظاهر بدن التحفة[٣٧٢] ، أو بالقرب من حافة ظاهر البدن[٣٧٣] ، وذلك بعد نهاية النقش الكتابى ، وأحيانا أخرى قد يرد التاريخ على السطح الداخلى لقاعدة التحفة سواء على الحافة[٣٧٤] أو فى المركز (شكل ٣٧) وذلك وفقًا للنقش الكتابى أينما وجد ، ويكاد يقتصر هذا النوع على القدور والأباريق والدوى .

---

(٣٧٠) يذكر (جيزا ـ Geza) أن أقدم النماذج المؤرخة من التحف المعدنية التيمورية أبريق محفوظ بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين ، ويضتمن توقيع (حبيب الله على بهرجانى) ومؤرخ بسنة (٨٦١هـ/ ١٤٥٦م)، ولكن ثبت بالدليل أن أقدم القطع المؤرخة فى العصر التيمورى ترجع إلى ما قبل هذا التاريخ بنحو قرن وتحديداً فى سنة (٧٩٩هـ/ ١٣٩٧م) .
Géza : Islamic Metalwork of the Eight to the fifteenth Century, P. 109.

(٣٧١) Нагым-бек и Нурмухаммедов: Кожа Ахмед Яссави мавзолей .

(٣٧٢) اللوحات : (٤٦ب ، ٤٧ ، ٦٥).

(٣٧٣) اللوحات : (٧ ، ٤٠ ، ٧١).

(٣٧٤) اللوحات : (١٧ ، ١٨).

عموما فإن طرق تسجيل التواريخ على التحف المعدنية[٣٧٥] الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة تمثلت فى أربعة طرق :

الطريقة الأولى : وكان يسجل فيها التاريخ بالحروف العربية (الأشكال ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥، ٣٦، ٣٧).

الطريقة الثانية : وكان يسجل فيها بالأرقام العربية (الأشكال ٣٨ أ ـ ب ، ٣٩ أ ـ ب ـ جـ ، ٤١ أ ـ ب) .

الطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين معا ، وذلك بأن يكتب جزءاً من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام (شكل ٤٠) .

الطريقة الرابعة : وكان يسجل فيها التاريخ بالفارسية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالحروف العربية ، فقد تم تسجيلها بعدة أساليب أهمها :

- تسجيل التاريخ بالسنوات فقط .
- تسجيل التاريخ مشتملا على اسم الشهر والسنة .
- تسجيل التاريخ متضمناً اليوم ، يليه اسم الشهر ثم السنة .

هذا وتعد التواريخ المشتملة على اسم الشهر والسنة ، أكثر الأنواع شيوعًا على التحف المعدنية الإيرانية ، فكان يسجل التاريخ بصيغة : « فى ربيع الأول سنة إحدى وسبعين وثمانمائة[٣٧٦] » (شكل ٣٤) ، و « فى تاريخ شهور جمادى الثانى سنة اثنين وسبعين وثمانماية »[٣٧٧] (شكل ٣٥) .

---

(٣٧٥) أفرد : رأفت النبراوى ، دراسة مستقلة للتواريخ المسجلة على المسكوكات الإسلامية فى مقال خاص بمجلة العصور ، ولمزيد من التفاصيل عن هذه الدراسة ، انظر :
رأفت محمد النبراوى : التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، مجلة العصور ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ١٩٨٩ .

(٣٧٦) لوحة ١٧ .

(٣٧٧) Komaroff : The Golden Disk, PL. 14, P. 184 .

ويتضح من خلال هذا النوع من التوايخ أن النقاش لم يكن أحيانًا يحدد اسم الشهر كأن يكتب مثلا « فى شهور سنة .... » ، وأحيانًا أخرى يكتب اسم الشهر مسبوقًا بكلمة « فى تاريخ شهور(٣٧٨) .... » ، مثال ذلك « فى تاريخ شهور جمادى الثانى .... » .

وقد وردت صيغة الجمع فى لفظة « شهور للتعبير عن شهر واحد فقط من الشهور العربية قبل ذلك على الخزف والمسكوكات ، فقد وصلنا صحن من الخزف ذى البريق المعدنى مؤرخ بسنة (٦٠٧هـ) ضمن مجموعة « يومورفوبولس ـ Eu-morfopoulous » ، ويتضمن النص الكتابى المنفذ عليه التاريخ بصيغة : (... فى شهور جمادى الآخر سنت سبع وستمائة هـ(٣٧٩)) .

كما وردت هذه الصيغة على بعض المسكوكات فى بعض دور الضرب الإيرانية فى الفترة الإيلخانية ، وفى هذا النوع من التواريخ لم يكن النقاش مهتما بذكر نوع التقويم المدون به التأريخ ، فلم ترد أية إشارة تدل على نوع التقويم .

هذا ويلى التواريخ المشتملة على اسم الشهر والسنة على التحف المعدنية الإيرانية، التواريخ المشتملة على السنة، وتلك التى تتضمن اليوم ثم الشهر فالسنة .

أما عن التواريخ المشتملة على السنة فقط ، فكانت تسجل على التحف المعدنية من أرقام الآحاد والعشرات والمئات(٣٨٠) . ومن الملاحظ فى هذا النوع من التواريخ ـ المشتملة على السنة ـ أنها كانت مسبوقة دائمًا بكلمة « سنة » .

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم النقاش « حرف الواو » ، وهو حرف عطف يعطف ما بعده على ما قبله قبل رقمى العشرات والمئات فى التواريخ المسجلة على التحف المعدنية .

---

(٣٧٨) Lentz : op. cit., PL. 30, p. 220 .

(٣٧٩) Guest (G.D.) : The Iconography of A Kashan Luster plate Ars orientalis, VOL. 4, 1961, Fig. 2 .

(٣٨٠) Нагым-бек.: Кожа Ахмед Яссави мавзолей.

هذا وقد وردت أرقام الآحاد والعشرات بصورة طبيعية لم يحدث لها أى تغيير ، بينما حدث التغيير فى بعض أرقام المئات ، فقد شكل بعضها بصورة متصلة ، فى حين سجل بعضها الآخر بصورة منفصلة ، مثل « سبعماية » والذى ورد على شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بصورة منفصلة (سبع ـ ماية) ، ويعد هذا الشكل هو النمط الوحيد الذى وصلنا لكتابة رقم « المئات » بصورة منفصلة على التحف المعدنية .

كما وصلنا كتابة رقم « المئات » بصورة منفصلة أيضًا على بعض التحف التطبيقية الأخرى من ذلك ما ورد على محراب من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر التيمورى باسم « أبى سعيد بها درخان » (٨٥٥ ـ ٨٧٣هـ/ ١٤٥١ ـ ١٤٦٨م) ، وقد ورد التاريخ بصيغة (سنة ستين وثمان ماية)(٣٨١) (شكل ٣١).

بينما وردت سائر أرقام المئات على المعادن بصورة متصلة مثل « ثمانماية»(٣٨٢) و « تسعماية »(٣٨٣) . أما التواريخ التى تتضمن اليوم والسنة ، فقد وصلتنا بعض التحف المعدنية المتضمنة لهذ النوع من التواريخ ، حيث سجل النقاش اليوم ، يليه اسم الشهر العربى ثم السنة الهجرية .

مثال ذلك :ـ

ما ورد على حافة ظاهر مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان بصيغة : (فى العشرين من شوال سنة أحدى وثمانماية)(٣٨٤) (شكل ٣٢).

أيضا ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من البرونز بالمتحف البريطانى بصيغة : (بتاريخ غرة جماد الثانى سنة ثمان وتسعماية)(٣٨٥) (شكل ٣٦) .

---

(٣٨١) Lentz : op. cit., No. 113B, P. 212 .

(٣٨٢) اللوحات : (٧ ، ١٧).

(٣٨٣) لوحة ١٨ .

(٣٨٤) لوحة ٧ .

(٣٨٥) Komarorff : The Golden Disk, Fig. 42 .

هذا ونلاحظ أن النقاش فى أثناء كتابة اليوم لم يحدد اليوم بشكل دقيق حيث اكتفى بذكر اليوم دون ذكر لاسمه ، حيث كتب مثلا « فى العشرين من شوال » أو « بتاريخ غرة[٣٨٦] جمادى الثانى » ، أما بالنسبة للسنة فغالبًا ما كان يكتب النقاش السنة دون كتابة ما يرمز لها لا بالكلمات ولا حتى بالحروف كأن يكتب (هجرية) أو (قمرية) أو (حرف الهاء المبتدئة) الذى يرمز إلى السنة الهجرية . وينطبق هذا على التحف المعدنية التيمورية والصفوية على حد سواء ، ولا يستثنى من ذلك سوى القليل جدا من التحف التى وردت كلمة « هجرية » فى نهاية التاريخ المسجل عليها ، مثال ذلك : فى أواسط شهر رمضان المعظم سنة ثلاث وتسعماية الهجرية . ويعد هذا النموذج هو النمط الوحيد الذى وصلنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة .

وعلى أية حال سواء وردت كلمة (هجرية) أو لم ترد ، فى نهاية التواريخ المسجلة على التحف المعدنية ، فإن السنة التى يتضمنها التاريخ بالإضافة إلى اسم الشهر الذى يرد قبل السنة ، والذى يقع ضمن « شهور السنة الهجرية » يدلان بوضوح على أن التاريخ المسجل على التحف المعدنية هو التاريخ الهجرى القمرى ، وليس الهجرى الشمسى أو الميلادى . وهذا فيما يتعلق بالتواريخ المسجلة بالحروف العربية ، أما بالنسبة للتواريخ المسجلة بالأرقام العربية فكانت هى الشائعة على التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، وقد وردت هذه التوريخ بصيغتين مختلفتين ، إحداهما وهى الأكثر شيوعًا استخدام لفظ « سنة »[٣٨٧] قبل التاريخ ، والأخرى تسجيل التاريخ مباشرة بدون ذكر كلمة سنة[٣٨٨] . (شكل ٤٠) .

والأرقام المسجل بها السنة كانت واضحة تماما ، فيما عدا رقمين (اثنين ، وستة) فرقم (اثنين) على الرغم من أنه كان يرد ضمن التاريخ المنفذ بالأرقام

---

(٣٨٦) الغُرَّة : بالضم بياض فى جبهة الفرس فوق الدرهم يقال فرس أغر .
ـ الرازى : مختار الصحاح ، ص ٤٧١ .
(٣٨٧) اللوحات : (١٧ ، ٤٠ ، ٤٦أ ـ ب ، ٦٥) .
(٣٨٨) اللوحات : (٤٧ ، ٧١) .

العربية إلا أن النقاش كان يكتبه دائمًا كما كان يكتب بالفارسية (٢) ، أما الرقم (ستة) فقد كتب بطريقتين ، الأولى كتب بشكل قريب من الرقم " 4 " فى اللغة الإنجليزية ، حيث نفذ بهذا الشكل " ٤ " (شكل ٣٨ب) . هذا وقد وصلنا العديد من التواريخ المنفذة بالأرقام على التحف الخزفية من أوانى وبلاطات قبل العصر التيمورى ، وقد نفذ الرقم « ستة » بالشكل نفسه الذى ورد عليه على التحف المعدنية ، وبالتالى فإنه كان أسبق فى الظهور على التحف الخزفية من التحف المعدنية[٣٨٩] من جهة أخرى فقد ورد رقم ستة على نموذج آخر من التحف المعدنية بشكل يشبه مثيله فى الأرقام الفارسية (٤) ، مثال ذلك ما ورد على سطح درع من الصلب من العصر الصفوى مؤرخ بسنة (١١١٦هـ/ ١٧٠٤م) ، حيث ورد التاريخ أسفل النقش الكتابى ضمن البخارية التى تتوسط سطح الدرع ، بصيغة (١١١٤) « شكل ٤٢ » .

وفضلا عن هذا وذك ، فقد تميزت التواريخ المنفدة بالأرقام على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بالتنوع فغالبا ما ينفذ النقاش التاريخ بشكل متكامل ؛ مثال ذلك :

(٨٦٦ سنة) (شكل ٣٨ ب) ، أو(فى سنة ٨٩٣)[٣٩٠] أو (سنة ١٠٨٦)[٣٩١] ، وفى بعض الأحيان يكتب النقاش التاريخ بشكل غير مكتمل كأن يكتب أرقام الأحاد والعشرات والمئات ، ويغفل رقم الآلاف ، من ذلك ما ورد على نصل سيف مقوس من الصلب من العصر الصفوى بمتحف الهرميتاج ، ونص الكتابات (عمل سلطا نعلى مصرى ٠٢٣)[٣٩٢] ، ويعنى هذا التاريخ سنة (١٠٢٣هـ/ ١٦١٤م) ويؤكد هذا الفرض وجود اسم (الشاه عباس الأول) ،

---

(٣٨٩) Watson (o.) : The Masjid - I Ali Quhrud : An Architectural and Epigrahic Survey, P. 73 .

(٣٩٠) Komaroff : op. cit., pl. 8, p. 169 .

(٣٩١) لوحة ٤٠ .

(٣٩٢) بدائع الفن الإسلامى بمتحف الهرميتاج ، لوحة ١١٥ ، ص ١٤٩ .

منقوشاً على الإطار الزخرفى لنصل السيف .

كما ورد على واقية ذراع من العصر الصفوى ، تاريخ يشبه التاريخ السابق حيث يشتمل على ثلاث أرقام فقط ، ونص التاريخ (١٢٣)(٣٩٣) ، والذى يعنى (١١٢٣هـ/ ١٧١١م) ويقع هذا التاريخ فى فترة حكم السلطان حسين الأول (١١٠٥ - ١١٣٥هـ/ ١٦٩٤ - ١٧٢٢م) . بالإضافة إلى ذلك ، فقد ورد على بعض التحف المعدنية تاريخان مختلفان على سطح التحفة الواحدة ، وتكاد تنفرد التحف المعدنية الصفوية بهذه الظاهرة دون غيرها من التحف التيمورية مثال ذلك ما ورد على واقية ذراع من الصلب(٣٩٤) من العصر الصفوى ، محفوظة بالمتحف الملكى الأسكتلندى بأدنبره ، حيث ورد على ظاهر بدن الواقية أسفل النص الكتابى الذى يشغل البخارية تاريخ (سنة ١١٠٣) ، بينما ورد تاريخ آخر أسفل البخارية بصيغة (سنة ١١٢٦) ، ويتضح من شكل التاريخين أن التاريخ الأول (١١٠٣هـ/ ١٦٩١م) هو التاريخ الأصلى للتحفة ، بينما التاريخ الثانى (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م) فيمثل التاريخ الذى أضيف إلى التحفة فى وقت لاحق ويدلنا ذلك على انتقال ملكية التحفة من شخص إلى آخر ، وخاصة أن أسلوب تنفيذ التاريخ الإضافى يختلف عن التاريخ الأصلى ، بالإضافة إلى أن المكان المنفذ فيه التاريخ الثانى يوضح أنه أضيف فى فترة لاحقة على النص الأصلى المنفذ على سطح التحفة .

وقد ورد هذ الأسلوب أيضاً على بعض التحف المعدنية العثمانية المعاصرة ، وإن اختلف قليلاً عن التحف الصفوية ، بأن وردت أسماء من تملكوا التحفة العثمانية مضافا إليها التاريخ ، ومن أمثلة ذلك ما نجده على طبق من النحاس بمتحف الفن الإسلامى يحمل اسم كل من على موسى وتاريخ سنة ١٠٩٩هـ، ومصطفى مراد وتاريخ سنة ١١٤١ ، كما يشتمل الصحن المحفوظ بمتحف كلية الآثار على أسماء من تملكوا الصحن على الترتيب صاحبه آمنة تابع محمد أغا تغكجيان

---

(٣٩٣) El well - sutton : Persian Armour Inscriptions, PL. 15 .

(٣٩٤) Ib. Id., PL. 14 .

سنة١١١٥هـ ، صاحبه إسماعيل أغا تابع المرحوم إبراهيم أغا عزبان سنة ١١٣١هـ ، صاحبه داود أغا تابع محمد أغا سنة ١٢٠٦هـ[٣٩٥] .

عمومًا فإن استخدام التواريخ التى بالأرقام لم يقتصر على التحف المعدنية فقط بل وصلتنا بعض نماذج من فنون تطبيقية ومسكوكات تتضمن تواريخ منفذة بالأرقام من ذلك ، ما ورد على صحن من الخزف[٣٩٦] بمتحف الهرميتاج ، بصيغة (.. بتاريخ سنة ٨٧٨) (شكل ٨) .

أيضًا ما ورد على قطعة من قماش الحرير من العصر الصفوى بصيغة (يا حسين ابن على ١١٢٣)[٣٩٧] .

ومن النقود التيمورية التى ورد عليها تاريخ سكها بالأرقام قطعة من الفضة باسم (شاه رخ) بظهرها : ضرب ـ شيراز ـ ٨١٦ ، وبظهر عملة أخرى : ضرب هراة سنة ٨١٩هـ[٣٩٨] ، كما ورد على قطعة من النقود الفضية باسم (تيمورلنك) بظهرها مكان وتاريخ الضرب بصيغة :

ضرب يزد ٥٥ ٨٠٥[٣٩٩] .

وفى العصر الصفوى ضربت النقود الذهبية وعليها تاريخ سكها الفعلى بالأرقام ، وأقدم النقود الصفوية المنشورة وتحمل تاريخ سكها الهجرى بالأرقام « تنكه » من الفضة باسم (محمد شيبانى) ضرب استراد سنة ٩١٤هـ[٤٠٠] .

الطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين السابقتين ، وذلك

---

(٣٩٥) محمد على عبد الحفيظ : أشغال المعادن فى القاهرة العثمانية فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية ، مخطوط رسالة ماجستير ، بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ص ٢٠٨ .

(٣٩٦) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٦ ، ص ١٠٨ .

(٣٩٧) لوحة ١٠٠ .

(٣٩٨) رأفت النبراوى : التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، ص ٢٤٢ .

(٣٩٩) Пугаченкова (Г.А.): Ташкентская Школа среднеазиатской , стр.92

(٤٠٠) رأفت النبراوى : المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

بأن يكتب جزءا من التاريخ بالحروف ، والجزء الآخر بالأرقام ، ولكن هذه الطريقة كانت قليلة الاستخدام بالنسبة للطريقتين السابقتين ، ولقد استخدمت على التحف المعدنية التيمورية دون الصفوية ، مثال ذلك : ما ورد على بدن شمعدان بالقرب من بيت الشمعة ما نصه : (فى شهور سنة ٨٨٠)[٤٠١] .

أيضًا ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة إبريق من البرونز ما نصه : (فى شهر رمضان المبارك لسنة ٨٨٩)[٤٠٢] .

وقد وردت مثل هذه التواريخ على تحف تطبيقية أخرى من ذلك ما ورد على مقلمة من الورق المطلى باللاكيه من العصر الصفوى ، ما نصه : (بتاريخ شهر رجب المرجب ١٠٩٣ ...)[٤٠٣] .

وبالإضافة إلى الطرق السابقة فى تسجيل التواريخ على التحف المعدنية الإيرانية ، فقد سجلت بعض التواريخ بالفارسية ، وكانت هذه التواريخ قليلة جداً إن لم تكن نادرة .

فعلى الرغم من ورود معظم التواريخ ضمن نصوص كتابية فارسية إلا أن أغلب التواريخ وردت باللغة العربية سواء بالحروف أو بالأرقام ، ونادراً ما ترد التواريخ بالفارسية .

مثال ذلك : (بسال هفصد وهفتاد وشش بد ازهجرت)[٤٠٤] .

الترجمة : (فى سنة سبعماية وسبعين وستة من الهجرة) .

أيضًا ما ورد على بدن كشكول من الصلب من العصر الصفوى ، بصيغة : (بتاريخ يكهزار وپانزده هجرى) والترجمة : (فى تاريخ ألف وخمسة عشر هجرى) .

وعلى الرغم من أن هذه التواريخ قد سجلت بالفارسية ، ألا أنها كانت تنتهى

---

(٤٠١) Komaroff : Op. Cit., PL. 15 , P. 187 .

(٤٠٢) Allan : op. cit., P. 10 .

(٤٠٣) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ١١٣ ، ص ١٤٤ .

(٤٠٤) Melikan - Chirvani :un Bassin Iranien de L'an 1375, P. 7.

بكلمة « من الهجرة » أو « هجرى » ، وهذا يدل على أن المقصود بالتاريخ هو التاريخ الهجرى القمرى ، وليس الهجرى الشمسى .

هذا وقد وصلتنا بعض التواريخ المسجل جزء منها بالفارسية والجزء الآخر بالعربية، وذلك قبل العصر التيمورى مثال ذلك : ما ورد على ناقوس معدنى من العصر المغولى بصيغة (فى تاريخ ماه ذو الحجة سنة إحدى وسبع مايه) . أى (فى تاريخ شهر ذو الحجة ...) .

ومن الكتابات التسجيلية التى وردت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، بعض المسميات الخاصة بمكان دفن الموتى ، وقد وردت هذه المسميات على مرجل من البرونز بضريح أحمد اليسوى ، حيث وردت كلمة « روضة »(٤٠٦)، من خلال النقش الكتابى المنفذ على ظاهر بدن المرجل بالقرب من الحافة ، بصيغة :

(.... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ فى العالم ....) .

---

(٤٠٥) Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern XXIX, Jahrgang 1949 .

(٤٠٦) الروضة : الأرض ذات الخضرة ، والروضة البستان الحسن ، والروضة أيضًا البقل والعشب ، وقيل الروضة قاع فيه جراثيم ورواب سهلة صغار فى سرار الأرض يستنقع فيها الماء ؛ والجمع من ذلك كله روضات ورياض وروض .

ـ ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، ص ١٧٧٥ .

الفصل الثالث

مضمون الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية

الكتابات الدينية والمذهبية :-

تضمنت الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية العديد من الكتابات الدينية والمذهبية ذات المضامين المختلفة ، ويلاحظ أن هذه الكتابات قد استخدمت على التحف المعدنية الصفوية أكثر من التحف التيمورية ، ويلاحظ أيضًا أن معظم تلك الكتابات قد وردت على الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية كالخوذ والدروع والسيوف ، بالإضافة إلى بعض الصفائح المعدنية ، والكشاكيل .

فبالنسبة للكتابات الدينية فقد تنوعت مضامينها ما بين الكلمات والعبارات الدينية ، والآيات القرآنية ، وبعض الأحاديث النبوية .

فالكلمات والعبارات الدينية تضمنت معاني الحوقلة والحسبلة ، والتوكل على الله ، وقد وردت هذه العبارات على العديد من التحف المعدنية مثال ذلك :

ما ورد على مرجل من البرونز[٤٠٧] بضريح أحمد اليسوى ، بصيغة : (الملك لله) مكررة . من العبارات الدينية الأخرى ما ورد على واقية ذراع من الصلب[٤٠٨] ، بالمتحف الملكى بأدنبرة ، مؤرخة بسنة (١١٢٣هـ/ ١٧١١م) ، وقد نفذت الكتابات داخل بخارية تتوسط ظاهر بدن واقية الذراع من خلال خمسة أسطر أفقية ، ونص الكتابات :

١ ـ الله
٢ ـ حسبى
٣ ـ ما شاء الله لا حول
٤ ـ ولا إلا بالله
٥ ـ قوة

(حسبى الله ، ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله)

أيضًا ما ورد على ظاهر درع من الصلب[٤٠٩] من العصر الصفوى بالمتحف

---

(٤٠٤) Melikan - Chirvani :un Bassin Iranien de L'an 1375, P. 7.

(٤٠٧) لوحة : ٧ .

(٤٠٨) لوحة : ٤٥ .

(٤٠٩) El well - Sutton : Persian Armour Inscriptions , PL. 7 - A .

الملكى بأدنبرة ، وقد نفدت الكتابات ضمن بخارية تتوسط ظاهر الدرع ، وذلك من خلال ثلاثة أسطر أفقية

ونص الكتابات :

١ ـ الله

٢ ـ ويتو على

٣ ـ من كل

(ومن يتوكل على الله)

وقد وردت عبارة مشابهة لمثل هذه العبارة على ظهر مرآة من الصلب[٤١٠] مؤرخة بالقرن (١٢هـ/ ١٨م) بصيغة : (على الله فى كل الأمور توكلى) .

كما يشغل السطح الخارجي لظهر الدرع[٤١١] عبارة دينية أخرى ، منفذة ضمن الشكل الزخرفى السابق ، بصيغة :

١ ـ الله

٢ ـ أمر لى

٣ ـ ض فوى ا

(أفوض أمرى إلى الله)

من العبارات الدينية ما ورد على ظاهر بدن طبر من الصلب[٤١٢]، مؤرخ بسنة

---

(٤١٠) غادة حجاوى : المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

(٤١١) El well - Sutton : Op. Cit., PL. 7 - B .

(٤١٢) لوحة ٩٢ .

(٤١٣) تعد هذه الآية أفضل آية فى كتاب الله ، قال الإمام أحمد : عن أبى بن كعب أن النبى ﷺ سأله : أى آية فى كتاب الله أعظم ؟ قال : الله ورسوله أعلم . فرددها مراراً ، ثم قال : آية الكرسى ..

وعن أبى هريرة أن رسول الله ﷺ قال : « لكل شيء سنام وسنام القرآن سورة البقرة وفيها آية هى سيدة أى القرآن : آية الكرسى » .

ـ ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقى) : مختصر تفسير ابن كثير ، اختصار وتحقيق : محمد على الصابونى ، المجلد الأول ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩ .

(١١٤٨هـ/ ١٧٣٥ ـ ١٧٣٦م) ، وذلك من خلال أربعة أسطر أفقية ، ونص الكتابات :

١ ـ ما شاء الله

٢ ـ لا حول و

٣ ـ لا قوة إلا

٤ ـ بالله العلى العظيم

(ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم)

هذا فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدينية التى يمثل بعضها أجزاء من آيات قرآنية ، أما بالنسبة للآيات القرآنية ، فقد ورد معظمها على الآلات الحربية ، التى كثر استخدامها فى الفترة الصفوية وقد تميزت تلك الآيات بالتنوع ، لكنها تشابهت فى مضامينها فمعظمها يتضمن معانى الحفظ والوقاية من المهالك والشرور والإستعانة بالله تعالى لتحقيق النصر على الأعداء ومن بين الآيات القرآنية التى وصلتنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ما يلى :ـ

ـ (بسم الله الرحمن الرحيم / الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له / ما فى السموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم / وما خلفهم ولا يحيطون بشىء من علمه إلا / بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض / ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم(٤١٣)/ لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى / فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد / استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها / والله سميع عليم / الله ولى الذين آمنوا يخرجهم / من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت)(٤١٤) .

وقد وردت هذه الآيات على حافة ظاهر خوذة من الصلب(٤١٥) من العصر التيمورى ، بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى بطشقند ، وقد نفذت الكتابات من

---

(٤١٤) سورة البقرة : الآيات (٢٢٥ ـ ٢٥٧) .

(٤١٥) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧).

خلال عدة بحور مستطيلة على ظاهر التحفة .

كما وردت آية الكرسى ، على الكنار الأيسر لظهر درع من الصلب[٤١٦] من العصر الصفوى بالمتحف الملكى بأدنبرة، مؤرخ بالقرن (١٢ ـ ١٣هـ/ ١٨ ـ١٩م) .

من بين الآيات القرآنية التى تكررت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، (نصر من الله وفتح قريب)[٤١٧]، وقد ورد هذا الجزء من الآية على واقية ذراع من الصلب[٤١٨]، بالمتحف الملكى بأدنبرة ، مؤرخة بسنة (١١٠٣هـ/ ١٦٩١ ـ ١٦٩٢م).

ونص الكتابات :

١ ـ لله

٢ ـ قرايب

٣ ـ من نصر وفتح

٤ ـ ١١٠٣

وقد ورد هذا الجزء نفسه من الآية على واقية ذراع أخرى من الصلب [٤١٩] بالمتحف الملكى أيضًا ، مؤرخة بسنة (١١٢٣هـ/ ١٧١١هـ) ، ولكنه منفذ بشكل آخر يختلف عن الأسلوب المنفذ به على واقية الذراع المؤرخة بسنة (١١٠٣هـ/ ١٦٩١ ـ ١٦٩٢م) ، بصيغة :

١ ـ الله

٢ ـ نصر وقر

٣ ـ يب

٤ ـ من فتح

كما وردت أيضا على طبر من الصلب[٤٢٠] ، مـؤرخ بسنة (١١٤٨هـ/

---

(٤١٦) El well - Sutton : Op. Cit., PL. 6-A.

(٤١٧) سورة الصف : آية ١٣ .

(٤١٨) اللوحات : (٤٦ أ ـ ب) .

(٤١٩) Ib. Id., PL. 15.

(٤٢٠) لوحة : ٩٢ .

١٧٣٥ ـ ١٧٣٦م) ، بشكل آخر يختلف عن الأسلوبين السابقين ، بصيغة :

١ ـ الله

٢ ـ نصر من

٣ ـ ويب

٤ ـ فتح قر

٥ ـ المو و

٦ ـ بشر منين

هذا وقد وصلتنا تلك الآية على العديد من التحف التطبيقية سواء فى الفترة موضوع الدراسة أو فى الفترات السابقة عليها ، مثال ذلك ، ما ورد على نصف بلاطة نجمية من الخزف ذى البريق المعدنى(٤٢١) ، من تبريز ، مؤرخة بسنة ٦٩٨هـ/ ١٢٩٨م ، وقد تضمنت الجزء الأخير من الآية بصيغة « وبشر المؤمنين ...... » .

كما وردت هذه الآية على نصال بعض السيوف الإيرانية(٤٢٢) فى حدود القرنين (٦ ـ ٧ / ١٢ ـ ١٣م) ، بصيغة : (نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين ، يا محمد) .

أيضًا وصلتنا تلك الآية على قطعة من قماش الحرير(٤٢٣) ، مؤرخة بسنة (١١٢٣هـ/ ١٧١١ـ ١٧١٢م) بحيث تشغل تلك الآية عدة بحور أفقية مستطيلة على الحافة ، وقد نفذت الآية بإسلوب الكتابة المنعكسة(٤٢٤) ، بصيغة :

---

(٤٢١) Bahrami (M.) : some Examples of il - Khanid Art, Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology , VOL. 5 No. 3, June 1938 , FIC. 1, P. 257 .

(٤٢٢) عبد الرحمن زكى : النقوش الزخرفية والكتابات على السيوف الإسلامية ، فصلة من صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد ، المجلد الخامس ، العدد ١ ـ ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٢٣٢ .

(٤٢٣) لوحة ١٠٠ .

(٤٢٤) الكتابة المنعكسة : أى التى تقرأ طردا وعكسا ، وتعرف أيضاً بالخط المثنى ، وهو نوع من الخط يكشف عن مهارة الخطاط وعبقريته إذ هو يكتب العبارة الواحدة مرتين بحيث يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار والعكس .
ـ محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، ١٩٨٧ ، ص١٨٠ .

نصر من الله
وفتح قريب

ومن السور القرآنية التى وردت كاملة على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، ما ورد على حافة درع من الصلب(٤٢٥) بالمتحف الملكى بأدنبره ، مؤرخ بالقرن (١٢ ـ ١٣هـ/ ١٨ ـ ١٩م) وذلك فى عدة بحور مستطيلة من خلال شريط ضيق على حافة الدرع ، وذلك على النحو التالى :

الكنار الأيمن : ﴿ بسم الله الرحمن الرحيم قل يا أيها / الكافرون لا أعبد ما تعبدون / ولا أنتم عابدون ما أعبدو / ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد/ لكم دينكم ولى دين(٤٢٦) ﴾. الكنار الأسفل : ﴿ بسم الله الرحمن الرحيم إذا جاء نصر الله / والفتح ورأيت الناس يدخلون / فى دين الله أفواجا فسبح بحمد / ربك واستغفره إنه كان توابا(٤٢٧) ﴾.

كما وردت نفس السور على درع آخر من الصلب(٤٢٨) ، محفوظ بالمتحف الملكى بأدنبرة ، ونصل سيف من الصلب(٤٢٩) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ينسبان للعصر الصفوى ، وقد وردت على الأخير سورة النصر(٤٣٠) ، بالإضافة إلى سورة الكوثر(٤٣١) : ﴿ إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر إن شانئك هو الأبتر(٤٣٢)﴾.

من بين الآيات القرآنية الأخرى التى استخدمت على الآلات الحربية أيضًا ؛ ما

---

(٤٢٥) El well - Sutton : Op. Cit., PL. 6-A .

(٤٢٦) سورة الكافرون : الآيات ١ : ٦ .

(٤٢٧) سورة النصر : الآيات ١ : ٣ .

(٤٢٨) Ib. Id., PL. 7-A.

(٤٢٩) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦).

(٤٣٠) اللوحات : (٧٥ ، ٧٦).

(٤٣١) اللوحات : (٧٦ ، ٩٧).

(٤٣٢) سورة الكوثر : الآيات ١ : ٣ .

(٤٣٣) لوحة ٨٩ .

ورد على نصل سيف من الصلب[٤٣٣] من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ونص الآية : « وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس وليعلم الله من ينصره ور (سله بالغيب إن الله قوى عزيز)[٤٣٤].

وبالإضافة إلى الآيات القرآنية التى وردت على الآلات الحربية ، فقد وردت أيات أخرى على بعض أشكال التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، وإن اختلفت مضماينها عن تلك المنفذة على الآلات الحربية ، ويرجع ذلك لاختلاف الأغراض التى تستخدم فيها تلك الآلات عن سائر التحف الأخرى .

مثال ذلك : ما ورد على حافة ظاهر بدن مرجل من البرونز[٤٣٥] بضريح أحمد اليسوى ، بتاريخ (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م) ونص الآية :

« أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام[٤٣٦] » .

أيضًا ما ورد على السطح الداخلى لقاعدة فازة من النحاس الأصفر[٤٣٧] ، من شمال غرب إيران وقد نفذت الآيات القرآنية فى منطقتين مختلفتين إحداهما فى مركز القاعدة ، والأخرى على حافة السطح الداخلى ، فالكتابات نفذت فى المركز من خلال ثلاثة أسطر أفقية نصها :

١ ـ والله أ

٢ ـ وأشد بأسا

٣ ـ وأشد تنكيلا[٤٣٨]

أما الآيات المنفذة على حافة السطح الداخلى للقاعدة ، فنصها (ولله جنود السموات والأرض وكان الله عزيزاً حكيما[٤٣٩]) .

---

(٤٣٤) سورة الحديد : آية ٢٥ .

(٤٣٥) لوحة ٧ .

(٤٣٦) سورة التوبة : آية ١٩ .

(٤٣٧) لوحة ٣٩ .

(٤٣٨) سورة النساء : آية ٨٤ .

(٤٣٩) سورة الفتح : آية ٧ .

كما وصلتنا حلية باب من الصلب[٤٤٠]، مؤرخة بالقرن (١١هـ / ١٧م) ، يشغل سطحها عناصر زخرفية مفصصة ، تحصر بداخلها آيات قرآنية ، وعبارات دعائية ، ونص الآيات القرآنية في الجزء الأعلى من الحلية : (سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار[٤٤١])

بينما يتضمن الجزء الأسفل من الحلية ، آية قرآنية أخرى نصها : (ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون[٤٤٢])

ما ورد على سطح صفيحة معدنية[٤٤٣] تنسب إلى القرن (١١هـ/ ١٧م) ، ونص الآية القرآنية :

١ ـ متكئين
٢ ـ فيها على
٣ ـ الأرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا[٤٤٤].

أيضاً ما ورد على حافة ظاهر كشكول من النحاس[٤٤٥] الأصفر بمتحف الفنون التركية والإسلامية باستانبول مؤرخ بسنة ٩٨٨ ـ ٩٩٩هـ / ١٥٨٠ ـ ١٥٩٠م) ، ونص الآية القرآنية (أما السفينة فكانت لمساكين يعملون فى البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً[٤٤٦] صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم)

وفضلا عن الكلمات والعبارات الدينية والآيات القرآنية ، فقد وردت على بعض التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة القليل من الأحاديث النبوية ، مثال ذلك :ـ

---

(٤٤٠) لوحة ٤٤ .

(٤٤١) سورة الرعد آية ٢٤

(٤٤٢) سورة البقرة · الآيات (٦٣ ، ١١٢ ، ٢٦٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٧).

(٤٤٣) لوحة ٤٨

(٤٤٤) سورة الإنسان : آية ١٣ .

(٤٤٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٢)

(٤٤٦) سورة الكهف : آية ٧٩ .

ما ورد على مطرقة باب من النحاس(٤٤٧)، مؤرخة بالقرن (٩هـ/ ١٥م) ، ونص الكتابات : (عجلوا با ا / لصلاة / قبل الفوات / .. / وعجلوا بالتوبة / قبل الموت صدق(٤٤٨)) .

من الأحاديث النبوية أيضًا ما ورد على حافة ظاهر مرجل من البرونز(٤٤٩)، ما نصه : (.... وقال عليه السلام من بنى سقاية فى سبيل الله تعالى بنى الله تعالى له حوضا فى الجنة(٤٥٠) ...)

ونستخلص مما سبق أن الكتابات الدينية سواء أكانت عبارات أو كلمات أو آيات قرآنية أو أحاديث نبوية قد شاع استخدامها فى فترة الدولة الصفوية ، وذلك على الآلات الحربية بأشكالها المختلفة ، فى حين أنها لم تستخدم على أنواع التحف المعدنية الأخرى إلا فيما ندر ، ومنها المراجل والكشاكيل .

ويرجع ذلك إلى أن الآلات الحربية والمراجل والكشاكيل كانت أنسب فى استخدام الكتابات الدينية عليها عن بقية التحف المعدنية الأخرى ، فالآلات الحربية نفذت عليها الآيات القرآنية بغرض الحفظ والوقاية من المهالك ، أما المراجل ، فقد استخدمت لتوضع فى المساجد ومن ثم فإن وجود الآيات القرآنية والأحاديث النبوية عليها كان مناسبًا تمامًا للغرض الذى من أجله صنعت ، أما الكشاكيل فكانت من الأوانى الخاصة بالصوفية وبالتالى فقد وردت على تلك الأنواع آيات قرآنية وعبارات

---

(٤٤٧) Treasures of Islam, Geneva 1985 .

(٤٤٨) عجلوا بالصلوة قبل الفوات .

ذكره الألبانى فى السلسلة الضعيفة والموضوعة ١/ ١٠٢ رقم ٧٥ ؛ وقال موضوع ومعناه صحيح.

(٤٤٩) لوحة ٧ .

(٤٥٠) لم يرد حديث بهذا المعنى ، وإنما ورد على معنى حديث « من بنى مسجدا » .

حدثنا يحيى بن سليمان حدثنى ابن وهب أخبرنى عمرو أن بكيرا حدثه أن عاصم بن عمر بن قتادة حدثه أنه سمع عبيد الله الخولانى أنه سمع عثمان بن عفان يقول عند قول الناس فيه حين بنى مسجد الرسول ﷺ إنكم أكثرتم وإنى سمعت النبى ﷺ يقول : من بنى مسجداً قال بكير حسبت أنه قال يبتغى به وجه الله بنى الله له مثله فى الجنة .

البخارى (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل) : صحيح البخارى ، الجزء الأول ، دار مطابع الشعب ، ص ١٢٢ .

شيعية لتتناسب مع الوظيفة والغرض الذى من أجله صنعت تلك الكشاكيل .

أما عن الكتابات المذهبية المنفذة على التحف المعدنية الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة ، فتعد ذات مضمون شيعى[٤٥١] ، سواء تلك التى ظهرت على التحف التيمورية أو الصفوية ، ، لكن تلك الكتابات كانت أكثر شيوعاً على التحف الصفوية دون غيرها فى الفترات المختلفة . ويرجع ذلك بلا شك إلى أن الدولة الصفوية كانت تعترف بالمذهب الشيعى مذهبًا رسميًا لها ، فمنذ قيام الدولة الصفوية فى إيران فى سنة (٩٠٦هـ/ ١٥٠٠م) ، تم إعلان المذهب الشيعى الإمامى[٤٥٢] مذهبًا رسميًا

(٤٥١) الشيعة فى القاموس : شيعة الرجل بالكسر أتباعه وأنصاره ، والفرقة على حدة ، ويقع على الواحد والاثنين والجمع والمؤنث .

ـ محمد حسن الأعظمى : الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والإثنى عشرية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص ١٩٩

والشيعة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة عند الفقهاء والمتكلمين ومؤرخى الفرق ، لم توجد فى حياة على وإنما وجدت بعد وفاته بزمن غير طويل

هذا ولقد كان معنى كلمة الشيعة أيام على هو نفس معناها اللغوى القديم الذى جاء فى القرآن فى قول الله عز وجل : (ودخل المدينة على حين غفلة من أهلها فوجد فيها رجلين يقتتلان هذا من شيعته وهذا من عدوه فاستغاثه الذى من شيعته على الذى من عدوه ...) وفى قول الله عز وجل : (وإن من شيعته لإبراهيم)

فالشيعة فى هاتين الآيتين معناها الفرقة من الأتباع والأنصار الذين يوافقون على الرأى والمنهج ويشاركون فيهما .

ـ طه حسين : الفتنة الكبرى ، على وبنوه ، دار المعارف ، الطبعة الثانية عشر ، ١٩٩٤ ، ص١٧٣ .

عمومًا فإن الشيعة يرون أن التشيع عقيدة دينية خالصة ، وهناك آخرون من المسلمين يرون أن التشيع فكرة سياسية خالصة

ـ مصطفى الشكعة : إسلام بلا مذاهب ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثامنة ١٩٩١، ص ١٧١ ـ ١٧٤ .

(٤٥٢) المذهب الشيعى الإمامى أو الإثنا عشرى أو الجعفرى هو المذهب القائل بعصمة الإمام الشيعى وبأن الأئمة إثنى عشر إمامًا أولهم على بن أبى طالب وآخرهم محمد بن الحسن العسكرى وهو الإمام الغائب أو المهدى المنتظر عند الشيعة الإمامية ، ويسمى هذا المذهب بالجعفرى كذلك نسبة إلى جعفر الصادق الإمام السادس عندهم =

لإيران فى سنة (٩٠٧هـ/ ١٥٠١م)[٤٥٣]، ومنذ ذلك التاريخ بدأ تحول شامل فى تاريخ إيران ومظاهر حضارتها المختلفة[٤٥٤]؛ فلقد كان لهذا التحول أثر واضح فى جميع النواحى الدينية والاجتماعية والاقتصادية بالإضافة إلى النواحى العلمية والأدبية والفنية ومن ثم فإن وجود مثل هذه الكتابات على التحف المعدنية الصفوية يعد واحدة من نقاط التحول التى حدثت فى إيران، بحيث أصبحت تمثل ظاهرة ليس على التحف المعدنية فحسب بل على سائر الفنون التطبيقية الأخرى كالأوانى والبلاطات الخزفية والمنسوجات، فضلا عن العمائر والمسكوكات.

أما فيما يتعلق بالتحف المعدنية التيمورية، فقد ورد على القليل منها كتابات مذهبية ذات مضمون شيعى؛ تتضمن العبارات نفسها التى شاع استخدامها بعد ذلك على التحف المعدنية الصفوية؛ وذلك على الرغم من أن الدولة التيمورية كانت تصطبغ بالصبغة السنية[٤٥٥] والتى يتضح أثرها فى شتى مناحى الحياة إبان تلك الفترة[٤٥٦].

= ـ عبد النعيم حسنين: إيران فى ظل الإسلام فى العصور السنية والشيعية، ص٦٦، حاشية ١. ومن مبادئ الإمامية القول باختفاء الأئمة ورجعتهم. ومن مبادئهم أيضاً التقية: ومعناها المداراة والمصانعة، والمقصود منها عند الشيعة النظام السرى الذى يكتمونه عن الناس ويسيرون على تعاليمه فى الدعوة إلى إمامهم المنتظر وإظهار الطاعة لمن بيده الأمر حتى يأنسوا بقوتهم فيحملوا السلاح فى وجه الدولة القائمة. والإمامية من فرق المسلمين لأنهم وإن خالفوا جماعة المسلمين فى بعض المسائل إلا أن مخالفتهم لا تخرجهم أبداً عن ملة الإسلام لأنهم يعترفون بالعقائد الإسلامية.

ـ عامر النجار: الاباضية ومدى صلتها بالخوارج، دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢٢ ـ ٢٣، حاشية ٥.

(٤٥٣) محمد السعيد عبد المؤمن: الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، ١٩٧٨، ص ٢٨.

(٤٥٤) عبد النعيم حسنين: المرجع السابق، ص ٢٧.

(٤٥٥) يذكر «أرمنيوس» أنه على الرغم من تمسك التيموريين بمذهب أهل السنة إلا أنهم كانوا يزينون كتبهم على الدوام بالتصاوير الملونة، ومنشآتهم بالفسيفساء.

ـ فامبرى: المرجع السابق، ص ٢٩١ ـ ٢٩٢.

(٤٥٦) محمد السعيد عبد المؤمن: المرجع السابق، ص ٢٧.

ولكن ما هو السبب الذى أدى إلى وجود تلك الكتابات على بعض التحف المعدنية على الرغم من أن الدولة التيمورية كانت سنية المذهب ؟

فى الحقيقة فإن هناك عاملين مهمين كان لهما أبلغ الأثر فى وجود مثل هذه الكتابات :ـ

أحدهما : أن بعض هذه التحف قد صنعت لأماكن لها قدسيتها الخاصة كأن يكون ضريحٌ من أضرحة آل البيت ، مثال ذلك ما ورد على مسرجة من النحاس صنعت لضريح الإمام الرضا(٤٥٧)، ومؤرخة بسنة (٨٦٣ هـ/ ١٤٥٨ ـ ١٤٥٩م)، وتشغل الكتابات بدن المسرجة ، ونصها : (... على الروضة الرضوية(٤٥٨) أفقر العباد إلى رحمت الرب الراحم درويش مسعود بن الحسين الخادم تقبل الله منه(٤٥٩)) .

أما العامل الآخر : فيتمثل فى أن التحف التيمورية التى تتضمن كتابات مذهبية شيعية من المحتمل أن تكون قد أضيفت فى العصر الصفوى ، فنظراً للقيمة المادية لتلك التحف فإن ملكيتها تنتقل من شخص إلى آخر وتتوارثها الأجيال ، ومن ثم إضافة مثل هذه العبارات يعد أمراً وارداً .

من جهة أخرى فقد وردت بعض التحف المعدنية ذات الكتابات الشيعية فى نهاية الفترة التيمورية ، وذلك فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا ، والذى قيل أنه تحول إلى التشيع لفترة قصيرة من الوقت(٤٦٠) وقد وصلتنا من تلك الفترة نسخة من مخطوط « معراج نامة » المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٩٠ تركى) ، والذى نسخ فى هراة سنة (٨٤٠هـ/ ١٤٣٦م) ، حيث تضمنت إحدى تصاويره

---

(٤٥٧) هو أبو الحسن على بن موسى ، الإمام الثامن للشيعة الإثنى عشرية ، ويعرف « بالروضة » .
ـ محمد رضا المظفر عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤م ، ص ٥٥ .

(٤٥٨) ربما تكون نسبة إلى « على الرضا » المدفون فى مشهد .

(٤٥٩) Komaroff : The Golden Disk. L 14 . P 184

(٤٦٠) Komaroff : Timurid to safavid Iran , continuity and change . P. 16, Foot Not. 37

نقشاً كتابياً على إحدى العمائر التى تمثل مسجداً يقع فى خلفية التصويرة ، ونص الكتابات : (لا إله « إلا » الله / محمد رسول الله / على ولى الله) .

أما عن مضمون الكتابات المذهبية التى شاع استخدامها على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، فيشتمل على بعض الأشعار العربية التى تبين مكانة الإمام على كرم الله وجهه ، إلى جانب العبارات التى تمثل التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين . مثال ذلك :

ناد عليا مظهر العجايب   تجده عونا لك فى النوايب

كل هم وغم سينجلى   بولايتك يا على يا على يا على

وقد ورد هذا الرباعى على التحف المعدنية فى العصرين التيمورى والصفوى ، من ذلك ، ما ورد على غطاء إبريق من النحاس[٤٦٢] المطعم بالذهب والفضة من العصر التيمورى ، مؤرخ بسنة (٨٨٩هـ/ ١٤٨٤م) .

كما وردت هذه العبارة على نصل سيف من الصلب[٤٦٣] من العصر الصفوى بالمتحف الإسلامى بالقاهرة ، ونص الكتابات : (ناد عليا مظهر العجايب تجده عونا لك فى النوايب كل هم وغم سينجلى بقدرتك يا الله وبنوتك » وبنبوتك » يا محمد وبولايتك يا على يا على يا على) .

هذا وقد ورد هذا الرباعى على بعض التحف وشواهد القبور ، من ذلك ما ورد على سطح شاهد قبر[٤٦٤] من الجرانيت ، بجمباز سيدان بمدينة شهر سبز[٤٦٥]

---

(٤٦١) Komaroff : op. cit., Fig. 11 . P. 12 .

(٤٦٢) Allan : Islamic Metalwork, P.110 .

(٤٦٣) اللوحات : (٧٥ ، ٧٦) .

(٤٦٤) Султанов (Х.Т.): К истории формирования архитектурных ансамблей Шахрисабза XIV-XV вв., Самарканд, 1990, стр. 28 .

(٤٦٥) أى المدينة الخضراء ؛ وهى مدينة صغيرة فى الصغد على أطراف حوض نهر كشقادريا وهى مدينة خصيبة ، تدرك فيها الفواكه أسرع مما تدرك فى سائر ما وراء النهر .
– ابن عربشاه : المرجع السابق ، ص ٣٩ ، حاشية ٣ .

(شكل ٨١) . ونص الكتابات :

١ ـ ناد عليا مظهر العجايب

٢ ـ تجد (ه) عونا لك فى

٣ ـ النوايب كل هم

٤ ـ وغم سينجلى بولايـ (تك)

٥ ـ يا علي يا علي يا علي

كما ورد هذا الرباعى على خاتم من العقيق[٤٦٦]، مؤرخ بالقرن (٩هـ/١٥م)، بصيغة :

ـ ناد عليا مظهر العجايب

ـ تجده عونا لك فى النوايب

ـ كل هم وغم سينجلى

ـ بولايتك يا على يا على

أيضًا ورد هذا الرباعى على الهامش الخارجى لوجه إحدى عملات[٤٦٧] الشاه إسماعيل الأول (٩٠٧ ـ ٩٣٠هـ/ ١٠٥١ـ ١٥٢٤م) بصيغة : (ناد عليا مظهر العجائب تجده عونا لك فى النوايب كل هم وغم سينجلى بولايتك يا علي يا علي يا علي).

كما نجد على ستر قبر من الحرير من العصر الصفوى مؤرخ بسنة (٩٥٢هـ/ ١٥٤٥م) نفس بيت الشعر ، بصيغة :

١ ـ ناد عليا

٢ ـ مظهر العجائب

٣ ـ تجده عونا لك

---

(٤٦٦) Wilson (Ph.) : Islamic Rings and Gems, The Benjamin zucker collection, 1987 . pl 74. p. 307

(٤٦٧) محمود مسعود إبراهيم : نقود الصفويين الذهبية والفضية فى ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ص ٥٢

٤ ـ فى النوايب
٥ ـ كل هم وغم
٦ ـ سينجلى بولايتك
٧ ـ يا على يا على يا على

وقد نفذت الكتابات من خلال عدة جامات رأسية متصلة على ستر القبر(٤٦٨).

من العبارات الشيعية التى وردت على التحف المعدنية فى العصرين التيمورى والصفوى عبارة (اللهم صل على محمد المصطفى وعلى المرتضى والحسن الرضاء وحسين الشهيد وعلى زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق وموسى الكاظم وعلى الرضا ومحمد التقى وعلى النقى وحسن العسكرى ومحمد المهدى) .

وتعد هذه العبارة من العبارات التى تدخل ضمن الدعاء والتوسل بالأئمة الإثنى عشر والرسول ﷺ والسيدة فاطمة الزهرء ، ويطلق على هؤلاء جميعًا فى الفكر الشيعى « المعصمون الأربعة عشر(٤٦٩) » .

وقد وردت هذه العبارة على بعض التحف المعدنية التيمورية(٤٧٠) ، منها شمعدان(٤٧١) مؤرخ بالفترة من (٨٥٦ : ٨٨٢هـ/ ١٤٥٢ : ١٤٧٨م) ، ونص الكتابات :

(اللهم صل على محمد المصطفى وعلى المرتضى / والحسين الرضاء / وحسين الشهيد / وعلى زين العابدين / ومحمد الباقر / وجعفر الصادق / وموسى الكاظم / وعلى الرضاء / ومحمد التقى / وعلى النقى / وحسن العسكرى / ومحمد المهدى)(٤٧٢).

---

(٤٦٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٨١ .
(٤٦٩) المرجع نفسه ، ص ١١١
(٤٧٠) لوحة : (٢١).
(٤٧١) لوحة : (١٦) .
(٤٧٢) Melikian - chirvani The Lights of Sufi Shrines . Islamic Art, VOL. 2, New York, 1987, P 127

وفى بعض الأحيان ترد الألقاب الخاصة بالأئمة السابقين على بعض التحف المعدنية دون ذكر لأسمائهم ، مثال ذلك : ما ورد على كشكول[٤٧٣] من النحاس بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن مؤرخ بالقرن (٩هـ/ ١٥م) ، ونص الكتابات :

(اللهم صل على المصطفى والمرتضى والبتول والسبطين وزين العباد والباقر والصادق والكاظم والرضا والتقى والنقى والعسكرى والمهد « ى »)[٤٧٤] .

أما فيما يتعلق بالكتابات المذهبية التى وردت على التحف المعدنية الصفوية فمنها :

سلطانية من النحاس[٤٧٥] مؤرخة بمنتصف القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، حيث يشغل حافة ظاهر التحفة عدة بحور مستطيلة يفصل بينها رسوم دوائر ، ونص الكتابات .

(اللهم صل على المصطفى محمد / والمرتضى على والبتول فاطمة / والسبطين[٤٧٦] .... إلى آخر سلسلة الأئمة الإثنى عشرية ...) .

بينما يشغل ظاهر البدن بالقرب من القاعدة الرباعى الذى سبق استخدامه على التحف المعدنية الأخرى بصيغة : (ناد عليا مظهر العجايب / تجده عونا لك فى النوايب / ...)

هذا ولم يقتصر استخدام صيغة التوسل بالأئمة الشيعة على التحف المعدنية الإيرانية فقط بل وردت على بعض التحف التطبيقية الأخرى ، من ذلك ما ورد على تجميعة خزفية[٤٧٧] من إيران من العصر التيمورى ، مؤرخة بسنة (٩٠٦هـ/ ١٥٠٠م) (شكل ٤٥) ، حيث تشغل الكتابات الإطار الخارجى للحشوة من خلال عدة بحور مستطيلة ، ونص الكتابات : (اللهم صل على محمد المصطفى

---

(٤٧٣) لوحة ٢٣ .

(٤٧٤) لمزيد من التفاصيل عن هذه الألقاب انظر ص : (٥٦ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٧٤).

(٤٧٥) لوحة ٣٥ .

(٤٧٦) هما الحسن والحسين .

(٤٧٧) Lentz : Op. Cit., cat No. 143, P. 256 .

وعلى المرتضى / وحسن الرضى وحسين الشهيد بكربلاء وعلى / زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق / وموسى الكاظم وعلى بن موسى الرضى ومحمد التقى وعلى النقى / وحسن العسكرى / ومحمد المهدى / صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين) .

من جهة أخرى فقد وردت هذه الصيغة على العديد من التحف المعدنية الصفوية[٤٧٨] الأخرى كالسلاطين والكشاكيل ، وقد وردت تلك الصيغة بإسلوب يكاد يكون متشابهاً على معظم التحف المعدنية ، ولا يختلف فى تلك الصيغة سوى اسم الإمام الحسين بن على الذى ورد بصيغة : (وإمام الحسين الشهيد[٤٧٩] بكربلاء[٤٨٠] أو (الحسين المظلوم الشهيد بكربلاء[٤٨١]) من الكتابات الشيعية التى وردت على الآلات الحربية الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة ، عبارة « لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار[٤٨٢] » (شكل ٤٢) ، وقد وردت هذه العبارة على الآلات الدفاعية والهجومية بأساليب مختلفة ، مثال ذلك :ـ

سطح درع من الصلب[٤٨٣] من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة (١١١٤هـ/

(٤٧٨) اللوحات : (٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٢).

(٤٧٩) من ألقاب الإمام الحسين بن على ، والذى يطلق عليه أيضاً « سيد الشهداء » .
ـ كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٢ .
ولمزيد من التفاصيل عن هذا اللقب انظر ص ٦٧ ـ ٦٨ .

(٤٨٠) هى الواقعة المشهورة التى استشهد فيها الإمام الحسين بن على ، فى العاشر من المحرم سنة إحدى وستين من الهجرة .
ـ محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ٩٣ .
وقد فلسف الشيعة كل ما يتعلق بواقعة كربلاء ، حتى يكون لها طابع خاص فقالوا ـ مثلا ـ إن الحسين ذهب إلى العراق وهو يعلم أنه سوف يقتل ولكنه ضحى بنفسه فى سبيل نصرة دين الله والدفاع عن الإسلام وإعلاء كلمته التى تعدى عليها الأمويون ، وضرب بذلك أروع أمثلة الجهاد فهو يسمى بحق سيد الشهداء وهو رمز التضحية والفداء .
ـ محمد السعيد عبد المؤمن : المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(٤٨١) لوحة ٦٢ .

(٤٨٢) Bivar (A. D.) : Arms and Armour of the Northern Region, 1964, P. 18 .

(٤٨٣) لوحة ٤٧ .

١٧٠٢ـ ١٧٠٣م) حيث يتوسط سطح الدرع بخارية تتضمن نصا كتابياً بصيغة :

١ ـ على لا

٢ ـ فى افتى

٣ ـ لا سيف لا ذو

٤ ـ الفقار

(لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار)

كما وردت نفس العبارة على نصل سيف من الصلب(٤٨٤) من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (ما سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا على) .

أيضا ورد مقطع من هذه العبارة على نصل سيف(٤٨٥) آخر من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة : (لا فتا إلا على يارب بحق) .

من العبارات الشيعية الأخرى التى وردت على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة عبارة : (وصل على الإمام الحسن المجتبى)(٤٨٦) ، والتى نفذت على صفيحة(٤٨٧) معدنية مستطيلة الشكل (شكل ٤٣) ، مؤرخة بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) .

كما وصلتنا على صفيحتين معدنيتين(٤٨٨) من العصر الصفوى ، بمتحف

---

(٤٨٤) لوحة ٨٨ .

(٤٨٥) لوحة ٧٤ .

(٤٨٦) لم توفق السيدة (أتيل ـ ATIL) فى قراءة هذه العبارة ، حيث قرأتها (ومل على الأمير اما لحسن المحى) .

ATIL : Metalwork in the Freer Gallery of Art, P. 195 .

ـ المجتبى أى (المختار أو المنتخب) وهو من ألقاب الحسن بن على الإمام الثانى للشيعة الأمامية كوربان : الشيعة الاثنا عشرية ، ص ٨٢ .

(٤٨٧) ATIL : op. Cit., P. 195 .

(٤٨٨) اللوحات : (٥٦ ، ٥٧) .

الفن الإسلامى بالقاهرة عبارات أخرى نصها

١ ـ وبزهراء[٤٨٩] بتول[٤٩٠] وبأم ولدتها

٢ ـ وبسبطيه وشبليه هما نجل زكى[٤٩١]

من العبارات الشيعية التى وردت على التحف المعدنية الصفوية ، ما ورد على نصل سيف من الصلب[٤٩٢] بالمتحف الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة (ناد عليا سينجلى[٤٩٣] / يارب بحق شاه نجف مرتضى على[٤٩٤] ...) .

من جهة أخرى فقد وردت بعض أسماء الأئمة الشيعة على فنون تطبيقية أخرى

---

(٤٨٩) زهراء نعت خاص بالسيدة فاطمة بنت النبى ﷺ وهو من الزهرة أى النضارة والحسن والضوء، والزهراء أى الأبيض مشرق الوجه

ـ حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ، ص ٣٠١ ـ ٣١٣ .

(٤٩٠) عن هذا اللقب انظر ص ٥٧ .

(٤٩١) المقصود بهما الحسن والحسين ابنى الإمام على بن أبى طالب . وتدخل هذه العبارة ضمن الدعاء والتوسل بالأئمة الإثنا عشر ، والرسول عليه الصلاة والسلام ، والسيدة فاطمة الزهراء والسيدة خديجة ونص هذه العبارة بالكامل : (بنبى عربى ورسول مدنى وأخيه أسد الله المسمى بعلى وبزهراء بتول وبأم ولدتها وبسبطية وشبلية هما نجل زكى وسجاد وبالباقر والصادق حقا وبموسى وعلى وتقى ونقى وبذى العسكر والحجة القائم بالحق الذى يضرب بالسيف بحكم أزلى) ويطلق على هؤلاء جميعا فى الفكر الشيعى « المعصومون الأربعة عشر » .

ـ عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٤٩٢) لوحة ٧٤ .

(٤٩٣) لم يقم السلاح الإيرانى بنقش المقطع بشكل متكامل مثلما ورد على التحف المعدنية قبل ذلك، حيث ورد بصيغة : ناد عليا مظهر العجايب ، وليس ناد عليا سينجلى كما ورد على نصل هذا السيف .

(٤٩٤) تشير هذه العبارة إلى الإمام على بن أبى طالب ، حيث أن لقب « المرتضى » يعد أحد ألقاب الإمام على .

ـ محمد رضا المظفر : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

ومعنى المرتضى : الذى يتبع مرضاة الله ورسوله فى جميع أمره .

ـ توفيق أبو علم : أهل البيت ، الإمام على بن أبى طالب ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ص ٢١ .

وشاه نجف : تعنى ملك مدينة النجف ، والتى يقع بها مشهد الإمام على كرم الله وجهه .

، مثال ذلك ما ورد على سلطانية من الخزف[٤٩٥] من العصر الصفوى ، مؤرخة بسنة (١١١٤هـ/ ١٧٠٢م) بصيغة : (سلام الله على الحسين وأهل بيته وأصحابه لعنت الله على قاتل الحسين وأعدائه ١١١٤) .

أيضاً ما ورد على عملة من الفضة من العصر الصفوى (شكل ٨٢) بصيغة :

١ ـ لله

٢ ـ لا إله إلا ا

٣ ـ محمد

٤ ـ رسول الله على و

٥ ـ لى الله

أيضاً ما ورد على قمة بيرق مؤرخ بالقرن (١٢هـ/ ١٨م) (شكل ٨٣) ، والمنفذ على شكل كف يد تتضمن الأصابع الخمسة آية قرآنية نصها (نصر من الله وفتح قريب) وعبارة تتضمن التوسل بالإمام على كرم الله وجهه ، بينما يشمل كف اليد أسماء الأئمة الشيعة الاثنى عشر . من العبارات ذات الدلالات الشيعية والتى وردت على المعادن الصفوية أيضاً عبارة (بنده ولايت) أى عبد الولاية ، والتى وردت ملحقة بأسماء الملوك الصفويين مثل الشاه إسماعيل الصفوى ، والشاه عباس الكبير ، وقد وردت هذه العبارة على نصل سيف من الصلب[٤٩٦] بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٤٩٧] ، بصيغة (شاه إسماعيل بنده ولايت) ، (شكل ٢٧) ، وتدل هذه العبارة على ولاء الشاه إسماعيل للمذهب الشيعى وللأئمة المعصومين .

رابعاً : الكتابات الفارسية :ـ

تضمنت الكتابات التى وردت على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى

(٤٩٥) سيد محمد باقر : المرجع السابق ، لوحة ٤٤ ، ص ٣٠٥ .
(٤٩٦) لوحة ٨٤ .
(٤٩٧) رقم السجل (١/٦٦٨٩) .

والصفوى ، العديد من الأشعار الفارسية(٤٩٨) التى ورد بعضها مع كتابات أخرى منفذة بالخطوط العربية(٤٩٩) ، بينما ورد بعضها الآخر بصورة منفردة على بعض التحف الأخرى بحيث تمثل تلك الأشعار العنصر الكتابى الوحيد على تلك التحف(٥٠٠) .

هذا ولم يقتصر استخدام تلك الأشعار على التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، بل سبق استخدامها قبل ذلك بحوالى قرن من الزمان ، فقد وردت على إبريق مؤرخ بسنة (٥٧٧هـ/ ١١٨١م)(٥٠١) .

وقد نفذت تلك الأشعار فى الفترة موضوع الدراسة على كل من الصوانى، والمقالم والقدور ، والأباريق ، والشماعد ، والكشاكيل ، والخناجر ، والدروع ، إلى غير ذلك من أنواع التحف المعدنية الأخرى .

---

(٤٩٨) تنقسم الأشعار الفارسية التى وردت على المعادن الإيرانية فى الفترة موضوع الدراسة من حيث الشكل إلى عدة أقسام أهمها :
الرباعيات : وهى ضرب من ضروب النظم مكون من أربع وحدات : الوحدة الأولى والثانية والرابعة مقفاه ، أما الثالثة فيجوز أن تقفى مع سائر الوحدات أو تهمل ؛ فإذا كانت القافية فى الوحدات الأربع فإن الرباعية تسمى « رباعى كامل » تميزاً لها على الرباعى الخصى الذى تهمل فيه الوحدة الثالثة .
ـ أحمد معوض : ألوان من الشعر الفارسى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١٦٩ .
الملعمات : نوع من الأشعار التى انتشر فى إيران ، وكانت تصاغ باللغتين العربية والفارسية على السواء ، فيكون أحد مصراعى البيت عربيا والآخر فارسيًا ويجوز أن يكون أحد الأبيات عربيًا والآخر فارسيا كما يجوز فيها أن يكون بيتان من القصيدة بالعربية ثم يتلوها بيتان آخران بالفارسية أو أن تجعل عشرة أبيات بالعربية ثم عشرة أبيات بالفارسية وهكذا .
ـ إبراهيم الشواربى : العربية فى إيران ، ص ٤٦ .

(٤٩٩) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٤ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ٩٤).

(٥٠٠) اللوحـات : (٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩٦ ، ٩٧).

(٥٠١) Komaroff; Persian verses of Gold and Silver. The Inscriptions on Timurid Metalwork, Timurid Art and culture , New York, 1992, P.144 .

والـلافت للنظر فى هذه الأشعار أن النقاش لم يقتصر على استخدام مقتطفات من قصائد الشعراء التيموريين والصفويين ، بل استخدم مقتطفات من قصائد شعراء سابقين على العصر التيموري كالفردوسي والدقيقى ، إلى جانب أشعار حافظ الشيرازى ، وعبد الرحمن الجامى ؛ والملاحظ أن النقاش حرص على انتقاء أشعار ترتبط معانيها بالتحف المعدنية المنفذة عليها ، كالغرض الذى من أجله صنعت تلك التحفة بالإضافة لذكر اسم التحفة نفسها ؛ وفضلا عن هذا وذاك فقد اشتملت تلك الأشعار على مضامين مختلفة ، بعضها يختص بالدعاء لصاحب التحفة ، والبعض الآخر يدخل فى نطاق الغزل الحسى ، وثالث يدخل فى نطاق الغزل الروحى (الشعر الصوفى) .

وسوف اكتفى بتناول تلك الأشعار من حيث مضمونها فقط ، مفسحًا المجال لأصحاب الدراسات الأدبية ليدلوا بدلوهم فى نسبة هذه الأشعار لأصحابها ، والتحقق من مدى مطابقة ما ورد على تلك التحف من أشعار لما هو مدون فى قصائد هؤلاء الشعراء .

فبالنسبة للأشعار التى تشتمل فى شطرة منها على اسم التحفة والغرض الذى من أجله صنعت ، فمنها :

ما ورد على سطل من النحاس ، مؤرخ بالنصف الثانى من القرن (٩هـ/ ١٥م) (شكل ٣٠) : بصيغة : تا بحمام در آيدمه من بيوسته سطل آبيست مراديده وابرو دسته

الترجمة :

كلما يفد بدرى إلى الحمام تتراءى له عينى سطل ماء وحاجبى يده

ما ورد على إبريق من النحاس الأصفر[٥٠٢] ، من العصر التيمورى ، بصيغة :

آب آكر نوشد لب جانبخش تو زين مشربه

---

(٥٠٢) لوحة ٢٠

الترجمة :

إذا شربت شفتاك المحبيتان الماء من هذاَ المشرب

شطره أخرى من الأشعار المنفذة على هذا الإبريق ، نصها :

در ميان أهل مشرب صاحب أين مشربه

الترجمة :

وليكن صاحب هذا المشرب بين أهل المشارب .

ما ورد على دواة من البرونز (٥٠٣) ، مؤرخة بالفترة من (٩١١هـ/ ١٥١٠م) إلى (٩٢٧هـ/ ١٥٢٠م) (شكل ٤٤) بصيغة :

تا قلم توقيع سلطانى بوسيـــد زيـــن دوات

از سياهـى دم بـدم بيرون دهد آب حيات

الترجمة :

طالما قبل قلم التوقيع السلطانى هذه الدواة

يخرج من الحبر الأسود لحظة بعد لحظة ما ترى الحياة

أيضًا ما ورد على خنجر من الصلب(٥٠٤) ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) (شكل ٥٠) بصيغة : خنجر بكش ودل بدر آور زبرما

الترجمة :

اشهر خنجرك وأخرج قلوبنا من صدورنا .

أما فيما يختص بالعبارات الدعائية التى وردت ضمن الأشعار الفارسية ، فكما سبق وذكرت فى الفصل الثانى(٥٠٥) ، أن بعض الأشعار الفارسية اشتملت معانيها

---

(٥٠٣) لوحة ٣٤ .

(٥٠٤) اللوحات (٤٢ ، ٤٣) .

(٥٠٥) انظر ص (٤٨ ، ٤٩).

على الدعاء لصاحب التحفة بأن يحفظه الله تعالى ، وأن ينال السعادة والتوفيق فى حياته ، والبقاء لدولته .

وبالنسبة للغزل الحسي : فهو عبارة عن منظومة لا يقل عدد أبياتها عن خمسة أبيات ولا يربو على ثمانية عشر بيتًا ؛ ويتضمن النسيب والتشبيب ووصف الشراب ومجالسة ومفاتن من تدير الكأس على نشواها أو تغنى بصوت بلبلى هو أجمل وقعًا من وقع ألحان معزفها .

كما قد يتعرض شاعر الغزل لوصف الطبيعة ، فيما يثير شاعريته وإعجابه بجمالها ، وغالبًا ما يتضمن الغزل كلا من ذلك من بدايته إلى نهايته(٥٠٦) .

ومن نماذج الغزل الحسى على التحف المعدنية ما ورد على مقلمة من النحاس(٥٠٧)، بصيغة :

ازخون دل نو شتم نزديك يار نامة   إنى رأيت دهرا من هجرك القيامة

سر زخطت برندارم چون قلم   كَرسرم بر دارى از بر چون دوات

الترجمة :

كتبت بدم قلبى رسالة إلى حبيبى   إنى رأيت دهرا من هجرك القيامة

حتى وإن ترفع أنت رأسى   عن صدرك الشبيه بالدواة

أما فيما يتعلق بالشعر الصوفى(٥٠٨)، فهو شعر رمزى بكل ما تتسع له الكلمة

---

(٥٠٦) حسين مجيب المصرى : أثر الفرس فى حضارة الإسلام ، ضمن كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية ، بمناسبة القرن الخامس عشر ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م ص ١٩٣ .

(٥٠٧) لوحة ٤ .

(٥٠٨) التصوف : غير الفقر وغير الزهد ، وهو اسم جامع لمعانى الفقر والزهد ، ولكن بزيادة أوصاف بدونها لا يكون الصوفى صوفيًا ، ولو كان زاهدًا وفقيرًا .

ـ محمد مصطفى حلمى : الحياة الروحية فى الإسلام ، الطبعة الثانية ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .

والتصوف طريقة خاصة ظهرت منذ القدم فى إيران ، واتسعت بالتدريج وظهر نفوذها فى الأفكار ، فحقيقة الأمر أن فى الروح الإيرانية استعدادًا خاصًا من قديم للتصوف والمعرفة .

رضا زادة شفق : تاريخ الأدب الفارسى ، ترجمة : محمد موسى هنداوى ، دار الفكر العربى ، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

من معنى ، فلكلام الصوفية ظاهر أو معنى قريب غير مقصود ، وباطن أو معنى بعيد هو المقصود(٥٠٩) .

والمعانى الحسية التى يستعملها الصوفيون فى الدلالة على المعانى الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادى الذى تبدو فيه ، ومن ثم استعمل الصوفيون الوصف الحسى والغزل الحسى والخمر الحسية ، وأرادوا بها معانى روحية .

فالصوفية مثلا يطلقون الخمر والعين والخد والشعر والوجه والشمعة ألفاظًا ترمز إلى مدلولات غير تلك التى تعارف عليها الناس فى دنيا الحس(٥١٠) .

هذا وقد وصلنا على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة العديد من الأشعار الفارسية التى تتضمن الكثير من الرموز والدلالات التى استخدمها الصوفية ليعبروا بها عن فلسفتهم فى الحياة ، كما تضمنت تلك الأشعار كثيراً من أغراض الشعر الصوفى ومن بينها الزهد فى الحياة الدنيا ، والعمل على تهذيب النفس بترك الملذات والانصراف عن الشهوات ، والاكتفاء بضروريات الحياة(٥١١) .

ومن نماذج الشعر الصوفى التى وردت على التحف المعدنية الإيرانية ما يلى :

ما ورد على كشكول من الصلب(٥١٢) ، من العصر الصفوى (الأشكال ٤٧ ، ٤٨) ، بصيغة :

هركه خواهد چشمه خضر وحيات سرمدى   ياكه جام جم طلبكار ازكف سكندرى

الترجمة : كل من يريد أن يشرب من نبع الخضر ويحظى بالحياة السرمدية
أو من يطلب كأس جمشيد من كف الاسكندر

---

(٥٠٩) حسين مجيب المصرى : صلات بين العرب والفرس والترك ، ص ٢٢٨ .

(٥١٠) على الخطيب : اتجاهات الأدب الصوفى بين الحلاج وابن عربى ، دار المعارف ١٩٨٤ ، ص ١١ ـ ١٢ .

(٥١١) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .

(٥١٢) لوحة ٥٣ .

ما ورد على شمعدان من النحاس الأصفر[٥١٣]، مؤرخ بسنة (٩٨٨هـ/ ١٥٨٠م) بصيغة :

آتش درجكر افتاد كه تا اتش ان   دربر آتشكده شد خرقه پشمينه ما

الترجمة :

لقد احترقت النار فى كبدى ، وهذه النار ، احالت خرقتنا الصوفية بيت نار

ما ورد على كشكول من الصلب[٥١٤]، من العصر الصفوى (شكل ٤٩) بصيغة :

عرض نفسيست كر ناباز ماند   كه هستى رانمى بينم بقائى .

إن النفس عرض إذا لم تدم   فأنا لا أرى للحياة بقاء .

أيضًا ما ورد على سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب[٥١٥]، تنسب للقرن (١١هـ/ ١٧م)

بصيغة :

در ميكده چو كه جام دارد /   سر رشته بجان بجان بگذار /

كين رشته از ونظام دارد   مامى وزاهدان وتقوى / تايار سر كدام دارد

الترجمة :

من يمسك الكأس فى الحانة /   أذب سلك الروح فى الروح /

لأن هذا السلك ينتظم به/ نحن والخمر والزهاد والتقوى/ حتى يختار الحبيب أحدنا

وبالإضافة إلى مضامين الأشعار الفارسية فقد وردت بعض العبارات والأشعار ذات الدلالات الشيعية ، والتى اقتصر استخدامها على التحف المعدنية الصفوية دون التيمورية ، ولكنها كانت قليلة الاستخدم مقارنة بغيرها من المضامين الأخرى ، وتدل تلك العبارات[٥١٦] على الولاء للمذهب الشيعى وللأئمة الشيعة .

(٥١٣) لوحة ٣٧ .
(٥١٤) لوحة ٥٩ .
(٥١٥) لوحة ٤٩ .
(٥١٦) اللوحات : (٧٨ ـ ٨٤).

الباب الثانى

تطور الكتابات على التحف التيمورية والصفوية

الفصل الأول : فى الفترة التيمورية (٧٧١ ـ ٩١١هـ/ ١٣٧١ ـ ١٥٠٤م)

الفصل الثانى : فى الفترة الصفوية (٩٠٧ ـ ١١٤٨هـ / ١٠٥١ـ ١٧٤٦م)

الفصل الثالث : مواءمة نوع الخط وحروفه للمناطق التى يشغلها على التحف المعدنية ، وعلاقة النص بالتحفة .

الفصل الأول

في الفترة التيمورية (٧٧١.٩١١هـ / ١٣٧١.١٥٠٤م)

تميزت تلك الفترة بأن صناعة التحف المعدنية عادت إلى الازدهار على يد التيموريين [(١)] فى القرنين (٨ ـ ٩ هـ/ ١٤ ـ ١٥م) بعد فترة الركود الذى أصابها فى إيران ـ والذى كان مؤقتا ـ نتيجة للغزو المغولى[(٢)] ؛ وقد برزت فى شمال وغرب إيران وأرمينية مدرسة لإنتاج تلك التحف[(٣)]؛ والتى تضمنت زخارفها رسوما آدمية كانت تمثل العنصر الرئيسى فى الزخرفة خلال القرن (٨هـ/ ١٤م)[(٤)]، وتميزت الرسوم بأنها كانت محورة عن الطبيعة ، وبها استطالة غير عادية[(٥)] .

وفى مرحلة تالية حلت العناصر الزخرفية النباتية محل الرسوم الآدمية ، والتى تمثلت فى رسوم الأوراق والأزهار المنبثقة من الفروع النباتية[(٦)]، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية من خطوط وتهشيرات .

أما فيما يتعلق بالكتابات المنفذة على التحف المعدنية فى تلك الفترة ، فإنها تمثل عنصراً أساسيًا على تلك التحف ، لدرجة أنها كانت تمثل العنصر الزخرفى الوحيد على سطح بعض التحف[(٧)] ، ويرجع ذلك بلا شك إلى أن الزخارف الكتابية بلغت عصرها الذهبى فى إيران فى القرن (٨هـ / ١٤م)[(٨)] .

على أن معظم ما تضمنته هذه الفترة من تحف معدنية ذات كتابات تكاد

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن التيموريين ، انظر ص ١٠ : ١٦ .

(٢) زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية ، ص ٢٤٦ .

(٣) جمال محمد محرز : المعادن الإيرانية فى متحف الفن الإسلامى ، دراسات فى الفن الفارسى ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٤٣ .

(٤) Komaroff (I.) : The Golden Disk . P. 51 .

(٥) ديماند : المرجع السابق ، ص ١٥٩ .

(٦) Komaroff : Op. Cit., P. 51 .

(٧) Melikian - Chirvani : Islamic Metal work from the Iranian world - 8th 18th Centuries, P. 239 .

(٨) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٢

تنحصر فى مجموعة من السلاطين[٩]، والشماعد[١٠]، والقدور[١١] بأشكال[١٢] وأحجام مختلفة، بالإضافة إلى القليل من المقالم[١٣]، والمراجل[١٤]، والصوانى[١٥]، والأطباق[١٦]، والكشاكيل[١٧]، وصفائح الأبواب المعدنية[١٨]، فضلا عن بعض الآلات الحربية كالخوذ[١٩]، ونصال الرماح[٢٠]، والخناجر[٢١].

ومعظم القطع التى تنسب لتلك الفترة مصنوعة من النحاس أو البرونز أو الفولاذ، كما تنوعت الأساليب الصناعية والزخرفية فى إنتاج التحف المعدنية التيمورية والتى من بينها التكفيت[٢٢] والحز[٢٣]، بالإضافة إلى طريقة التفريغ (التخريم)[٢٤].

---

(٩) اللوحات : (٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣).

(١٠) اللوحات : (٥ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦).

(١١) اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٢٥).

(١٢) اللوحات : ٤ ، ٢٢أ ـ ب).

(١٣) لوحة ٤ .

(١٤) لوحة ٧ .

(١٥) لوحة ٢ .

(١٦) لوحة ٢٤ .

(١٧) لوحة ٢٣ .

(١٨) لوحة ٦ .

(١٩) لوحة ٢٦ .
الخوذ : مفردها خوذة ، وهى كل ما يقى الرأس من غطاء مصنوع من المعدن .
ـ القاموس المحيط ، جـ١ ، ص ٣٥٣ .

(٢٠) لوحة ٢٨ .

(٢١) لوحة ٢٩ .

(٢٢) التكفيت : هو زخرفة معدن بمعدن آخر يختلف عنه فى اللون والقيمة ، فمثلاً تكفيت النحاس أو البرونز بالفضة أو بالذهب أو تكفيت الفضة بالذهب .
ـ ديماند : المرجع السابق ، ص ١٤٧ .

(٢٣) الحز : هو إجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقاً لرسم معين يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن لحزه بآلة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة التى تشبه آلة « الزينة » التى يستعملها الصناع الحاليون .
حسين عليوة : المعادن ، ضمن كتاب : القاهرة (تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، ص ٣١٧ .

(٢٤) تتم هذه الطريقة برسم الزخارف على سطح التحفة ، ثم يتم ثقب وتفريغ الأرضية حولها بقلم حاد الطرف أو العكس .
ـ ربيع حامد خليفة : الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى ، ص ٤٤ .

هذا وقد استخدم النقاش الإيرانى فى تلك التحف ثلاثة أشكال متنوعة للخط منها الخط الكوفى[٢٥] ، وخط الثلث[٢٦] ، والفارسى[٢٧] .

فبالنسبة للخط الكوفى ؛ فقد قل استخدامه على التحف المعدنية التيمورية ، لدجة أنه يمكننا القول بأنه أصبح من النادر ظهوره ليس على التحف المعدنية فقط بل على سائر الفنون التطبيقية المعاصرة .

وقد استخدم هذا الخط بعدة أشكال مختلفة ، كالكوفى البسيط ذى الزيادات ، والكوفى المورق ، والمضفور المنتهى برؤوس آدمية (شكل ٥٥) وفى بعض الأحيان جمع الفنان بين الثلث والكوفى المضفور .

أما عن الكوفى البسيط ذى الزيادات ، فلم تطرأ عليه أية إضافات عن ذى قبل؛ فأحياناً ما ينهى هامات الحروف على هيئة شطف مائل ينتهى بشكل شوكه صغيرة تتجه يميناً أو يسراً بهدف إحداث نوع من التماثل بين حروف الكلمات ليضفى شكلا زخرفياً على النص الكتابى (شكل ٥٢) .

وتكاد تقتصر تلك الزيادات على قوائم الحروف ، كما هو الحال فى الحروف التالية :ـ

الألف المبتدئة فى كلمة الملك[٢٨] ، والتى نفذها الفنان على شكل اللام ألف لإحداث نوع من التماثل .

الكاف المختتمة فى كلمة الملك[٢٩] ، حيث قام النقاش بعقف الكاف المختتمة من أعلى وأسفل ، ثم قام بإرسال النهاية العلوية للكاف لتساوى هامتها هامات حرفى الألف المبتدئة فى كلمة الملك ؛ واللام المتوسطة فى كلمتى الملك ولفظ

(٢٥) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط ، وأنواعه انظر ص ٢٧ : ٣١

(٢٦) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط ـ انظر ص ٣١ : ٣٤ .

(٢٧) لمزيد من التفاصيل عن هذ الخط وأنواعه انظر ص ٣٤ : ٣٧

(٢٨) لوحة ٧

(٢٩) لوحة ٧

الجلالة لإحداث التماثل الذى يضفى الطابع الزخرفى على الشريط الكتابى .

اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة ، وكلمة الملك[٣٠] .

الكوفى المورق ، مثلما كان الكوفى البسيط نادراً فى استخدامه ، كان الكوفى المورق نادراً فى استخدامه أيضًا ، ولكن اللافت للنظر أن الفنان جمع بين اللغة الفارسية فى المعنى واللغة العربية فى الشكل ، ويدل ذلك على تمكن الفنان من كلا اللغتين فكتب بإحداهما وزخرف بالأخرى .

فقام الفنان بعقف الباء المتوسطة يمنة ويسرة فى كلمة (باد) ، ويمنه فقط فى كلمة (مبارك)[٣١] (شكل ٥٣) .

وتقابله نهاية حرف الكاف المختتمة فى الكلمة نفسها ، والمشكلة على هيئة ورقة نباتية صغيرة تنبثق من هامة الحرف لتحدث التماثل .

وبالإضافة إلى الكوفى البسيط ذى الزيادات ، والكوفى المورق ، فقد استخدم النقاش على التحف المعدنية التيمورية ، نوعا آخر من الخط الكوفى المنتهى برؤوس آدمية ورؤوس طيور . فبالنسبة للكوفى المنتهى برؤوس آدمية فإنه يعد فى الحقيقة جديداً على التحف المعدنية التيمورية ، وإن كانت تلك الخاصية ينفرد بها خط الثلث[٣٢] دون غيره من الخطوط الأخرى (شكل ٥٤) ، والتى شاع استخدامها على التحف المعدنية فى القرن (٧هـ/ ١٣م) ولكنه كان نادراً على التحف المعدنية التيمورية التى تنسب للقرن (٨ هـ/ ١٤م) والذى استخدم مع الخط الكوفى المضفور[٣٣] ، حيث نفذ هذا الشكل بأعلى هامات الحروف التى من المحتمل أنها تمثل حرفى الألف واللام ، وإن كنت اعتقد بأنها تمثل شكلا زخرفيًا أكثر من كونها حروفًا لها معنى ، وإن كان هذا التكوين قريبًا فى شكله من كلمة (البقا ؟) ؛

(٣٠) لوحة ٧ .
(٣١) لوحة ٧ .
(٣٢) لوحة ١ .
(٣٣) لوحة ٢ .

وفى هذا التكوين قام النقاش بجدل الحرفين من المنتصف ، ويعلوهما رأسان آدميان متدابران (شكل ٥٥) ، وتشبه تلك الرؤوس نفس الرؤوس الآدمية على ظاهر بدن مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة وتحمل تاريخ (٦٠٧هـ/ ١٢١٠م)[٣٤] (شكل ٥٤) .

أما فيما يتعلق بالكوفى المنتهى برؤوس طيور ، فقد ظهر من قبل على التحف الخزفية الإيرانية المبكرة ، والتى تنسب إلى مدينة نيسابور ، ومؤرخة بالفترة من القرن الثالث إلى القرن الرابع الهجرى (٩ـ ١٠م)[٣٥] ، وقد نفذ هذا الخط على التحف المعدنية التيمورية بإسلوب تجريدى وبشكلين مختلفين أحدهما يتمثل فى تنفيذ الحرف على هيئة رأس طائر (شكل ٥٢) كما هو الحال فى حرف الهاء المختتمة فى لفظ الجلالة وكلمة الملك[٣٦] .

والأخرى أن ينهى الحرف من أعلى بشكل شرطة صغيرة مائلة لأعلى بحيث تشبه منقار الطائر (شكل ٥٣) كما هو الحال فى حرف الدال المختتمة لكلمة باد[٣٧] .

وفضلاً عن الأنواع السابقة فقد جمع الفنان بين الخط الكوفى وخط الثلث ، مثلما جمع بين الخط الكوفى والفارسى ، حيث نفذ بعض الحروف بالخط الكوفى المضفور ، فى حين نفذ بقية النقش الكتابى بخط الثلث[٣٨] ، واعتقد أن هذا الشكل ليس مجرد عنصر زخرفى بقدر ما هو علامة مميزة للنقاش الذى نفذ تلك التحفة[٣٩] .

---

(٣٤) Atil : Metal work in the Freer Gallery of Art, washington 1985. PL. 14 . P. 102,

(٣٥) شبل إبراهيم : دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، ص٩ .

(٣٦) لوحة ٧ .

(٣٧) لوحة ٧ .

(٣٨) لوحة ١٧ .

(٣٩) ورد هذا الأسلوب أيضًا على حافة السطح الداخلى لقاعدة أبريق من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، من خراسان ومؤرخ بسنة (٩٠٣هـ/ ١٤٩٨م) ، ونص الكتابات : =

ومن أنواع الخطوط الأخرى التى شاع استخدامها على المعادن فى فترة الدولة التيمورية خط الثلث[٤٠] الذى وصل فى هذا الوقت إلى درجة عالية من الدقة والاتقان .

وقد استخدم هذا الخط كعنصر كتابى مفرد على معظم التحف المعدنية التيمورية [٤١] فى حين استخدم على بعض التحف الأخرى جنبا إلى جنب مع خطوط أخرى كالكوفى[٤٢] والفارسى[٤٣] ، ولكنه كان قليلا جداً بحيث لا يمثل ظاهرة على التحف التيمورية . (شكل ٥١).

وعن استخدام خط الثلث كعنصر كتابى مفرد ، فقد شغل مساحات متسعة[٤٤] بالمقارنة بالخط الكوفى الذى استخدم على التحف المعدنية لنفس الفترة ، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة خط الثلث الذى يتميز بحروفه الرشيقة المدورة ، كما نفذت نهايات تلك الحروف بشكل قريب إلى حد ما من نهايات الخط الكوفى فى الفترات السابقة والتى كان الخط الكوفى يحتل فيها المرتبة الأولى بين سائر الخطوط .

فبالنسبة لخط الثلث فى تلك الفترة قام النقاش بتنفيذ هامات الحروف بأشكال

= (عمل العبد الفقير الحقير محمد بن شمسى الغورى فى أواسط شهر شعبان المعظم سنة ثلاث وتسعماية الهجرية) . حيث نفذ النقاش حرف الهاء المختتمة فى كلمة (شمسى) بنفس الأسلوب الذى نفذت به الهاء المختتمة فى كلمتى (شمس ، شهابى) لوحة ٢١ . والتى تحمل تاريخ (٨٧١هـ/ ١٤٦٦م).

- Lentz : op. cit., cat , No, 151 .

(٤٠) لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط انظر ص ٣١ : ٣٤ .

(٤١) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١).

(٤٢) اللوحات : (٢ ، ٧ ، ١٧ ، ٢٢أ).

(٤٣) اللوحات : (٤ ، ٢١).

(٤٤) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٢) .

متنوعة ، وذلك إما بتنفيذها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار ، كما هو الحال فى الحروف التالية :ــ

الألف المتوسطة فى كلمات كورگان[٤٥] ، الخاقان[٤٦].

الألف المختتمة فى كلمة لمولانا[٤٧].

قفا الدال المختتمة فى كلمات خُلِّد[٤٨]، خلّد[٤٩].

اللام المتوسطة فى كلمات ملكه[٥٠] ، الأعدل[٥١] ، السلطان[٥٢] ، على[٥٣].

قفا الياء المبتدئة فى كلمات يا ديان ، يا منان ، يارحمان[٥٤].

وقد نفذت تلك النهايات جنبا إلى جنب مع نهايات الحروف المشطوفة والمنتهية بشكل شرطة أو شوكه صغيرة تميل جهة اليمين ، وتعد تلك النهايات هى الأكثر شيوعًا واستعمالاً على أسطح التحف المعدنية التيمورية ، وظهر ذلك النمط فى الحروف التالية :ــ

الألف المبتدئة فى كلمات أمير[٥٥] ، النصر ، الدائم ، الحلم ، السلامة[٥٦] ، العز[٥٧] الأعظم ، الخاقان ، أيد[٥٨] ، إبن[٥٩].

---

(٤٥) لوحة ٥ .
(٤٦) لوحة ١٥ .
(٤٧) لوحة ٣ .
(٤٨) لوحة ٥ .
(٤٩) لوحة ١٦ .
(٥٠) لوحة ٥ .
(٥١) لوحة ١٥ .
(٥٢) لوحة ١٦ .
(٥٣) لوحة ٢٣ .
(٥٤) لوحة ٦ .
(٥٥) لوحة ٥ .
(٥٦) لوحة ٩ .
(٥٧) لوحة ١٣ .
(٥٨) لوحة ١٥ .
(٥٩) لوحة ١٨ .

الألف المتوسطة فى كلمة الخاقان(٦٠) .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة السلطان(٦١) .

اللام المتوسطة فى كلمات العمر(٦٢) ، النصر ، العز ، الدائم ، الحلم ، السلامة(٦٣) ، العز(٦٤) ، الخاقان ، خلد(٦٥) ، المصطفى ، المرتضى ، البتول ، السبطين(٦٦) .

قفا النون المنتهية فى كلمة السلطان(٦٧) .

اللام ألف المتوسطة فى كلمة الأعظم(٦٨) .

هذا وقد ينهى النقاش هامة الحرف بدون إضافة أى زيادات ، حيث نفذ بعض الهامات بشكل مستطيل ، ولكن على الرغم من أن تلك النهايات كانت قليلة جدا إلا أن النقاش حاول إضفاء الطابع الزخرفى عليها ، ويتضح ذلك من خلال أصابع حروف الألف المتوسطة ، والتى تلاقت هاماتها لتشكل رأس مثلث متساوى الساقين (شكل ٥٨) مثال ذلك :

حروف الألف المتوسطة فى كلمات يا سبحان ، يا برهان ، يا حنان ، يا منان ، يا ديان ، يا رحمان(٦٩) .

---

(٦٠) لوحة ١٥ .

(٦١) اللوحات : (١٥ ، ٢٥ ، ٣٢) .

(٦٢) لوحة ٨ .

(٦٣) لوحة ٩ .

(٦٤) لوحة ١٣ .

(٦٥) لوحة ١٥ .

(٦٦) لوحة ٢٣ .

(٦٧) اللوحات : (١٥ ، ٢٥) .

(٦٨) لوحة ١٥ .

(٦٩) لوحة ٦ .

وردت هذ العبارة بنفس الأسلوب المنفذة به على الصفيحة المعدنية على حنية محراب من الخزف ذى البريق المعدنى . من إيران ، مؤرخة بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) . (شكل ٥٧) .

ونلاحظ من خلال شكل الحروف على هذه التحفة أن النقاش قد اخضع حروف الكلمات للبناء التشكيلى ، حيث جمعت تلك التحفة إلى جانب جمال الشكل ، جمال التشكيل الزخرفى .

وبالإضافة إلى تنفيذ خط الثلث من خلال المساحات المتسعة على أسطح التحف المعدنية التيمورية ، فقد نفذ أيضاً كعنصر كتابى مفرد من خلال مساحات ضيقة ، وإن كانت نماذجه قليلة جداً إن لم تكن نادرة(٧٠). وإن كثر استخدامه من خلال نفس المساحات ولكن مع خطوط أخرى كالكوفى والفارسى(٧١).

فالمساحات الضيقة فرضت على النقاش تنفيذ حروفه من خلال حزوز رفيعة ، كما لم تكن لديه الحرية الكاملة لإطلاق أداته فى إطالة قامات الحروف ، ولكن على الرغم من ذلك فإن الفنان قام بإنهاء هامات تلك الحروف بشطف مائل قليلا جهة اليسار مع إضافة شرطة صغيرة جهة اليمين ، وينطبق ذلك على حروف خط الثلث سوء أكن مفرداً أو مدمجًا مع خطوط أخرى ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :ـ

الألف المبتدئة فى كلمات الجد ، المجد ، الإقبال ، العز ، النصر ، النعمة(٧٢) ، الشمس ، القمر ، السعادة ، السلامة ، العمر(٧٣) ، العالم ، أحمد ، اليسوى ، لفظ الجلالة ، العزيز ، العشرين الفقير ، إلى ، الغنى ، أستاذ(٧٤) ، الكواكب ، المرور(٧٥) ، العلى ، العظيم ، العجايبى ، النوايبى ، لفظ الجلالة ، اللهم ، المصطفى، إمام ، المرتضى ، الباقر(٧٦) .

الألف المتوسطة فى كلمات دام ، الكواكب(٧٧).

---

(٧٠) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٣١).

(٧١) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٧ ، ٢٠ ، ٢١).

(٧٢) لوحة ٢ .

(٧٣) لوحة ٤ .

(٧٤) لوحة ٧ .

(٧٥) لوحة ٢٠ .

(٧٦) لوحة ٢١ .

(٧٧) لوحة ٢٠ .

طالع حرف الطاء المبتدئة فى كلمات طول ، طلعت[٧٨] .

طالع حرف الظاء المبتدئة فى كلمة ظلاله[٧٩] .

اللام المبتدئة فى كلمة لصاحبه[٨٠] .

اللام المتوسطة فى كلمات الجد ، المجد[٨١] ، الإقبال ، العز[٨٢] ، السعادة ، السلامة ، العمر ، إلى ، القيامة ، الظفر ، القمر[٨٣] ، المشايخ ، العالم ، اليسوى ، العزيز ، العشرين ، الفقير ، الغنى[٨٤] ، المرور[٨٥] ، العلى ، العظيم ، العجايبى ، النوايبى ، لفظ الجلالة ، اللهم ، المصطفى ، إمام ، المرتضى ، الباقر[٨٦] .

اللام المختتمة فى كلمة طول[٨٧] .

ومما يلفت النظر أن النقاش قد أطال أصابع الحروف القائمة كالألفات واللامات على أسطح بعض التحف[٨٨] وذلك بأن جعلها فى مستوى أفقى واحد ، حيث أطال اللامات بطول البحور المستطيلة المنفذة فيها ، فى حين نفذ الألفات من منتصف البحر الكتابى ، وأطالها لتتساوى مع اللامات .

هذا فيما يتعلق بنهايات خط الثلث الذى استخدم كعنصر كتابى مدمج مع خطوط أخرى ، أما فيما يتعلق بنهايات خط الثلث الذى استخدم كعنصر كتابى مفرد من خلال أشرطة ضيقة فقد استخدم النقاش النهايات نفسها التى سبق استعمالها من قبل ؛ حيث أنهى هامات الحروف بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة

---

(٧٨) لوحة ٤ .

(٧٩) لوحة ٤ .

(٨٠) لوحة ٤ .

(٨١) لوحة ٢ .

(٨٢) اللوحات : (٢ ، ٤) .

(٨٣) لوحة ٤ .

(٨٤) لوحة ٧ .

(٨٥) لوحة ٢٠ .

(٨٦) لوحة ٢١ .

(٨٧) لوحة ٤ .

(٨٨) اللوحات : (٢ ، ٧) .

اليسار مع إضافة شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :ـ

الألف المبتدئة فى كلمات : لفظ الجلالة ، الرحمن ، الرحيم ، إله ، الحى ، القيوم ، السموات ، الأرض ، الذى ، إلا[٨٩] .

قفا الباء المبتدئة فى كلمة بسم[٩٠] .

اللام المتوسطة فى لفظ الجلالة ، والتى يتضح من خلالها أنها تأخذ تمامًا شكل قفا الباء المبتدئة فى كلمة (بسم) التى يعلوها لفظ الجلالة ، ويرجع ذلك لضيق الأشرطة الكتابية التى فرضت على النقاش تنفيذ كتاباتها بهذا الشكل .

كما يتضح نفس الشكل الزخرفى فى لامات كلمات : الرحمن ، الرحيم ،إله، القيوم ، السموات ، الأرض ، الذى[٩١] .

من جهة أخرى ، قد ينهى النقاش هامات بعض حروفه المحصورة داخل الأشرطة الضيقة بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة اليسار ، بدون إضافة أى زيادات ، مثال ذلك :

الألف المبتدئة فى كلمات العادل ، الكامل ، العاضد ، السلطان[٩٢] .

الألف المتوسطة فى كلمات العادل ، الكامل ، العاضد ، السلطان[٩٣] .

قفا الدال المختتمة فى كلمة العاضد[٩٤] ، والتى أطالها النقاش وجعلها مساوية للألفات واللامات فى كلمات النقش الكتابى .

اللام المختتمة فى كلمة الكامل[٩٥] .

---

(٨٩) لوحة ٢٦ .
(٩٠) لوحة ٢٦ .
(٩١) لوحة ٢٦ .
(٩٢) لوحة ٣١ .
(٩٣) لوحة ٣١ .
(٩٤) لوحة ٣١ .
(٩٥) لوحة ٣١ .

وفضلاً عن هذا وذاك فإن النقاش التيمورى لم يكتف بتزيين هامات الحروف القائمة وفقط ، بل تلاعب بأشكال بعض الحروف ، مما جعلها تبدو وكأنها بعيدة عن شكلها الطبيعى ، مثال ذلك :

الكاف المتوسطة فى كلمة ، ويكفر(٩٦) .

ويلاحظ فى هذه الكلمة أن النقاش استمد هامة الحرف واستلقى بها قليلا ونفذ نهايتها على شكل الهمزة المفردة أو الكاف المنفذة فى مستوى التسطيح كما فى الكاف الثانية فى كلمة الكواكب(٩٧) .

ومن ثم فإن شكل الكاف هنا تمثل مرحلة من مراحل التطور التى مرت بها ، فقد نفذت فى بداية الفترة التيمورية بالشكل المتعارف عليه حيث عقف النقاش نهاية الحرف جهة اليمين وذلك كما هو الحال فى الكاف المبتدئة والمتوسطة فى كلمة كوركان(٩٨) .

النون المختتمة فى كلمات : يا حنان ، يا منان ، يا ديان(٩٩)، يا برهان ، يا سلطان ، يا رضوان(١٠٠) .

حيث نفذ الفنان حرف النون على شكل حرفى الراء والزاى المختتمتين ويتضح مدى التشابه بين حرف النون وحرفى الراء والزاى من خلال الكلمات التالية :

الراء المتوسطة فى كلمة كوركان(١٠١) .

الراء المختتمة فى كلمة تيمور(١٠٢) .

الزاى المختتمة فى كلمة عز(١٠٣).

---

(٩٦) لوحة ٢٧ .

(٩٧) لوحة ٢٠ .

(٩٨) لوحة ٥ .

(٩٩) لوحة ٢٦ .

(١٠٠) لوحة ٢٧ .

(١٠١) لوحة ٥ .

(١٠٢) لوحة ٥.

(١٠٣) لوحة ٣ .

ويعد شكل النون المنفصلة على هذه الصورة آخر مراحل التطور التى مرت بها فى هذه الفترة ، ففى البداية نفذ النقاش النون بصورة طبيعية يتضح فيها الانخساف مع التحريف فى نهاية الحرف ؛ كما أنهى قفا النون على هيئة شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين[١٠٤].

نفذ النقاش حرف الباء المختتمة سواء أكانت منفصلة أو متصلة فى خط الثلث بصورة قريبة من مثيلتها المنفذة بالخط الفارسى والمعروفة بالياء الراجعة ، فقد استلقى النقاش بنهاية الحرف إلى الخلف جهة اليمين ، وذلك كما هو الحال فى الكلمات التالية :

اليسوى[١٠٥] ، الغنى [١٠٦] ، فى ، المصطفى[١٠٧]، على ، الحى ، الذى[١٠٨]، بشىء ، العلى[١٠٩].

ومن أنواع الخطوط الأخرى التى استخدمت فى تلك الفترة ؛ واستمر استخدامها بعد ذلك الخط الفارسى ؛ الذى شغل المساحات نفسها التى شغلها خط الثلث على التحف المعدنية التيمورية ، وقد استخدم على تحف تلك الفترة إما بشكل مفرد[١١٠] أو مدمج مع خطوط أخرى[١١١] ، وقد نفذ هذا الخط داخل أشرطة ذات مساحات متسعة[١١٢] أو ضيقة[١١٣] ، دون أن يكون هناك ارتباط بوجود الخط الفارسى مفرداً أو مدمجا مع الخطوط الأخرى .

عمومًا فإن حروف الخط الفارسى سواء المنفذة فى مساحات متسعة أو ضيقة تتميز بالوضوح كما أنه يسهل التعرف عليها والتمييز بينها ، وذلك بعكس ما كان

---

(١٠٤) اللوحات : (٥ ، ١٥ ، ١٦).

(١٠٥) لوحة ٧ .

(١٠٦) اللوحات : (٢٠ ، ٢٦).

(١٠٧) لوحة ٢٣ .

(١٠٨) لوحة ٢٦ .

(١٠٩) لوحة ٢٧ .

(١١٠) اللوحات : (٢٢ب ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٣).

(١١١) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١).

(١١٢) اللوحات : (٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠).

(١١٣) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ٧ ، ١٩ ، ٢٢ب ، ٣٣).

عليه الخط نفسه على التحف التطبيقية الأخرى قبل العصر التيمورى ، فعلى سبيل المثال نفذ الخط الفارسى على التحف الخزفية السلجوقية بحيث تتصل نهايات الحروف ببدايات الحروف التى تليها ؛ مما جعل تلك الحروف بعيدة عن شكلها الأصلى ، ومن ثم أصبح هناك نوع من الصعوبة فى قراءة كلمات تلك النصوص(١١٤) .

وعلى الرغم من تنفيذ الخط الفارسى على بعض التحف المعدنية التيمورية بصورة تكاد تتصل نهايات الحروف ببداياتها إلا أنها كانت أكثر وضوحًا وتميزًا عما كانت عليه من قبل (الأشكال ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) .

ويرجع ذلك بلا شك إلى أن هذا الخط وصل فى هذه الفترة إلى درجة كبيرة من النضج والتطور الذى وصل إلى قمته فى نهاية هذه الفترة والفترة الصفوية .

بالإضافة إلى أن التحف المعدنية تعد أكثر أهمية ، وذات قيمة عن غيرها من التحف التطبيقية الأخرى ، مما دفع بالفنان إلى تنفيذ كتاباته بصورة واضحة ، لتتكامل العناصر المختلفة للتحفة من صناعة جيدة وعناصر زخرفية متنوعة ، ليرضى ذوق راعى الفن الذى صنعت له تلك التحف ذات القيمة الفنية العالية .

وعلى أية حال سواء أكانت الكتابات الفارسية منفذة داخل أشرطة متسعة أو ضيقة فإن هامات الحروف كانت تتجه نحو حافة التحفة ، ويرجع اتساع أو ضيق الأشرطة الكتابية وفقا للمساحة المتاحة أمام النقاش لتنفيذ كتاباته ، والتى غالبا ما تنفذ بعد انتهاء الصانع من زخرفة تحفته .

فبالنسبة للخط الفارسى المنفذ دخل الأشرطة المتسعة فكان أوضح من مثيله المنفذ داخل الأشرطة الضيقة ، حيث أطال الفنان قامات الحروف وأنهاها بأشكال زخرفية تشبه إلى حد كبير مثيلتها المنفذة على خط الثلث ، مما أوجد نوعًا من الصعوبة فى التمييز بين كلا الخطين على سطح التحف المعدنية التيمورية لغير الملم بالخط الفارسى ، فقد أنهى الفنان هامات بعض الحروف بشكل مشطوف ومائل قليلاً جهة اليسار ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :ـ

الألف المتوسطة فى كلمة مبادا (شكل ٤٦) ، تابود(١١٥) .

---

(١١٤) شبل إبراهيم : المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(١١٥) لوحة ٢٩.

قفا الدال المختتمة فى كلمة كَزند[116] (شكل ٤٦).

النون المتوسطة فى كلمة بدانت[117].

هذا وقد يضيف الفنان إلى هامة الحرف شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين مع الشطف المائل جهة اليسر ، مثال ذلك :ـ

الألف المبتدئة فى كلمة آبيست (شكل ٣٠) .

الألف المتوسطة فى كلمات بدانت (شكل ٤٦) ، بادا[118] .

الألف المختتمة فى كلمات ، مبادا [119] (شكل ٤٦) ، بادا [120] .

قفا الباء المبتدئة فى كلمات بدانت (شكل ٤٦) ، بلند [121] .

الدال المتوسطة فى كلمة مبادا (شكل ٤٦) .

أصابع السين المبتدئة فى كلمة سپهر[122] .

من جهة أخرى فقد نفذ النقاش حرف « الكاف » المتصلة فى بعض الكلمات الفارسية بالأسلوب نفسه الذى نفذت به فى خط الثلث[123] ، حيث استمد النقاش هامة الحرف واستلقى بها قليلا جهة اليسار ، ونفذ نهايتها على شكل الهمزة المنفصلة ، أو الكاف المنفذة على مستوى التسطيح كما هو الحال فى الكلمات التالية (كَر [124] ، كَزند (شكل ٤٦)) أما فيما يتعلق بالأشرطة الضيقة ، فقد نفذت حروف الخط الفارسى بصورة متداخلة ، كما نفذت كلمات النقش الكتابى

---

(١١٦) لوحة ٢٤ .

(١١٧) لوحة ٢٤ .

(١١٨) Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork , PL. 20 .

(١١٩) لوحة ٢٨ .

(١٢٠) Ibid., pl. 20 .

(١٢١) Ibid., pl. 20 .

(١٢٢) Ibid., pl. 20 .

(١٢٣) لوحة ٢٤ .

(١٢٤) لوحة ٣٠ .

فى مستويين يعلو أحدهما الآخر ، مما جعل هناك نوعًا من التداخل بين كلمات النقش الكتابى[(١٢٥)] ، وعلى الرغم من هذا التداخل إلا أن النص الكتابى يتميز بالوضوح ويمكن قراءة كلماته .

وقد زينت هامات الحروف بالأشكال نفسها التى انتهت بها هامات الحروف المنفذة داخل الأشرطة المتسعة ، فأحيانًا ما تنتهى هامات الحروف بشطف مائل قليلا كما هو الحال فى الحروف التالية :

الألف المتوسطة فى كلمات مادل[(١٢٦)] ، بكام ، باد ، جهان ، نكهدار ، جهانت[(١٢٧)] ، ميان[(١٢٨)] . فى حين تنتهى بعض هامات الحروف الأخرى بشكل شرطة صغيرة تتجه إلى اليمين ، ويعد هذا الشكل الأكثر شيوعًا فى قامات الحروف المنفذة ضمن الأشرطة الضيقة ، مثال ذلك : الألف المبتدئة فى كلمات از[(١٢٩)] ، اهل ، اسمان[(١٣٠)] .

الألف المتوسطة فى كلمة دارى ، دوات[(١٣١)] ، جواز ، كَوار[(١٣٢)] ، صاحب ، باد[(١٣٣)] .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة قطب[(١٣٤)] .

الكاف المبتدئة فى كلمة كَار[(١٣٥)] نفذت بنفس الأسلوب الذى نفذت به فى

---

(١٢٥) ورد مثل هذا الأسلوب على بعض تصاوير المخطوطات التيمورية من ذلك ما ورد على تصويره من مخطوط « حيرة الأبرار » المحفوظ بالمكتبة البودالية باكسفورد ، تحت رقم ٢٨٧ . انظر :
Komaroff : op. cit., P. 80 .

(١٢٦) لوحة ١٩ .

(١٢٧) لوحة ٢٢ ب.

(١٢٨) لوحة ٢٠ .

(١٢٩) لوحة ٤ .

(١٣٠) لوحة ٢٠ .

(١٣١) لوحة ٤ .

(١٣٢) لوحة ١٩ .

(١٣٣) لوحة ٢٠ .

(١٣٤) لوحة ٢٠.

(١٣٥) لوحة ١٩ .

خط الثلث ، حيث نفذت بشكل الهمزة ، أو الكاف التى فى مستوى التسطيح . اللام المنتهية فى كلمة دل[١٣٦] .

من جهة أخرى فقد نفذت بعض النقوش الكتابية فى مستويين داخل عدد من الأشرطة المتسعة ، وذلك بالأسلوب نفسه الذى نفذت به داخل الأشرطة الضيقة ، كما أنهى النقاش هامات الحروف نفسها بالنهايات الزخرفية التى انتهت بها الحروف فى الأشرطة الضيقة وخاصة الشرطة أو الشوكة التى تتجه إلى اليمين (الأشكال ٤٧ ، ٤٨) وبالإضافة إلى هذا وذاك ، فقد نفذ الخط الفارسى على بعض التحف المعدنية فى نهاية هذه الفترة ، وكأن الخط مكتوب بالقلم على صفحة من كتاب بإسلوب بسيط دون إطالة لقامات الحروف ، أو إضافة أية أشكال زخرفية لنهاياتها[١٣٧] ؛ ويعد هذا النمط فى الكتابة جديداً على التحف المعدنية التيمورية لم يسبق استخدامه من قبل .

أما بالنسبة للمناطق التى تشغلها الكتابات على تحف تلك الفترة ، فقد نفذت فى معظمها على ظاهر تلك التحف[١٣٨] ، وذلك على الرغم من تنوع أشكال التحف المعدنية التيمورية ما بين الصدريات ، والمقالم ، والمراجل ، والقدور ، والأباريق ، والشماعد ، والخوذ ، والرماح ، والخناجر .

ومن ثم فإن تنفيذ معظم النقوش الكتابية على ظاهر تلك التحف يعد مناسبًا تمامًا لأشكال تلك التحف ، فى حين أن تنفيذ الكتابات على السطح الداخلى يكاد يقتصر على القليل من التحف التى يتناسب شكلها مع شكل الكتابات المنفذة على السطح الداخلى كالصوانى[١٣٩] والصحون[١٤٠] . وأحيانًا يجمع النقاش بين ظاهر البدن والقاع فى التحفة الواحدة[١٤١] . عمومًا فقد اختلفت المناطق التى تشغلها الكتابات باختلاف أشكال التحف المنفذة عليها ، والتى تنوعت ما بين السلاطين ،

---

(١٣٦) لوحة ١٩ .

(١٣٧) لوحة ٣٣ .

(١٣٨) اللوحات : (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢أ ـ ب ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣).

(١٣٩) لوحة ٢ .

(١٤٠) لوحة ٢٤ .

(١٤١) اللوحات : (١٠ ، ١٧ ، ١٨) .

والمراجل ، والقدور ، والأباريق ، والصوانى ، والصحون ، والشماعد ، والمقالم ، والخوذ ، والرماح .

وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أن معظم الكتابات نفذت على ظاهر تلك التحف، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة أشكال التحف التى فرضت على النقاش تنفيذ كتاباته على ظاهرها . وقد تميزت الكتابات المنفذة على ظاهر التحف بالتنوع ، فمنها ما نفذ على ظاهر البدن(١٤٢) ، حيث تشغل الكتابات مساحات متسعة تتخللها مناظر تصويرية أو زخارف نباتية وهندسية ، وقد نفذت الكتابات فى وضع أفقى فيما عدا تحفة نفذت كتاباتها فى وضع رأسى لتتواءم مع العناصر الزخرفية الأخرى على ظاهر التحفة(١٤٣) .

هذا وقد يجمع النقاش بين ظاهر البدن وحافة ظاهر البدن(١٤٤) ، بحيث تشكل الكتابات مع بقية العناصر الزخرفية الأخرى وحدة فنية واحدة(١٤٥) .

ونادراً ما ينفذ النقاش كتاباته فى المنطقة المحصورة بين ظاهر البدن وحافة ظاهر البدن ، وذلك من خلال ثلاثة أشرطة أفقية مختلف الاتساع(١٤٦) ؛ وقد ينفذ النقاش كتاباته على الحافة فقط ، سواء حافة البدن(١٤٧) أو حافة غطاء التحفة وخاصة فى المقالم(١٤٨) .

وفى بعض الأحيان تشغل الكتابات عدة مناطق على ظاهر التحفة من خلال عدة مستويات ، وينطبق ذلك على بعض الشماعد ، حيث تشغل الكتابات قاعدة الشمعدان بالإضافة إلى البدن ، وبيت الشمعة (الشماعة)(١٤٩) ؛ فى حين نفذت على بعض الشماعد الأخرى على القاعدة فقط(١٥٠) ، ويرجع ذلك لطبيعة شكل

(١٤٢) اللوحات : (٣ ، ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣).
(١٤٣) لوحة ٣١ .
(١٤٤) اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧).
(١٤٥) مثال ذلك اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٢٥).
(١٤٦) لوحة ٧ .
(١٤٧) اللوحات : (٥ ، ٢٣).
(١٤٨) لوحة ٤ .
(١٤٩) اللوحات : (١٤ ، ١٥ ، ١٦).
(١٥٠) اللوحات : (٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠).

التحفة ، التى تتكون من قاعدة إسطوانية تعلوها رقبة قصيرة تنتهى من أعلاها بفوهة على هيئة رأسى تنين متقابلتين .

هذا فيما يتعلق بالمناطق التى تشغلها الكتابات على ظاهر التحف ، أما عن المناطق التى تشغلها الكتابات على السطح الداخلى للتحف المعدنية التيمورية فكانت قليلة جدّ ، ويكاد يقتصر استخدامها على الصوانى والصحون دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى ، حيث إن تنفيذ الكتابات على السطح الداخلى لتلك التحف يكون مناسبًا لشكلها ، وقد نفذت تلك الكتابات على السطح الداخلى من خلال عدة مناطق ، فبعضها نفذ على الحافة[١٥١] ، وبعضها الآخر نفذ فى المنطقة المحصورة بين الحافة والمركز[١٥٢] من خلال أشرطة قليلة الاتساع .

من جهة أخرى فقد جمع النقاش بين السطح الداخلى وظاهر التحفة ، ويتضح ذلك من خلال القدور والأباريق ، حيث نفذت الكتابات ذات المضامين المختلفة على ظاهر التحفة ، بينما نفذ النقاش توقيعه على حافة السطح الداخلى للقاعدة[١٥٣] .

---

(١٥١) اللوحات (٦ ، ٢٤).
(١٥٢) لوحة ٢.
(١٥٣) اللوحات : (١٧ ، ١٨)

الفصل الثانى

فى فترة الدولة الصفوية (٩٠٧-١١٤٨هـ/ ١٥٠١-١٧٤٦م)

ظلت صناعة التحف المعدنية مزدهرة فى عصر الدولة الصفوية(١٥٤) ؛ وقد وصلنا الكثير من هذه التحف ذات الأشكال المختلفة(١٥٥) ، والتى تميزت بأناقتها وإتقان زخارفها(١٥٦) ، فصنعت من أرقى المعادن وأنفسها ، وأتقن الصناع فى زخرفتها بكل الأساليب الزخرفية الموروثة والتى ابتكرت فى هذا العصر للوصول إلى أرقى ما وصل إليه الفن التطبيقى والصناعى(١٥٧) .

هذا وقد تنوعت زخارف تلك التحف ما بين الزخارف العربية المورقة(١٥٨) ، والرسوم الآدمية والحيوانية التى تتشابه مع ما يزين السجاجيد وصور المخطوطات ، وصارت أسطح التحف مغشاه برسوم متصلة كأنها الوشى أو التطريز (١٥٩) ، بالإضافة إلى النقوش الكتابية التى نفذت داخل أشرطة أو بحور مستطيلة الشكل متفاوتة المساحة ، والتى تعد استمراراً للإسلوب نفسه الذى كانت عليه التحف المعدنية التيمورية(١٦٠) ؛ ونادراً ما نجد تحفة معدنية صفوية لا تتضمن نقوشاً كتابية منفذة عليها .

أما عن التحف المعدنية ذات الكتابات والتى ترجع لتلك الفترة فإنها تنحصر فى عدد كبير من الشماعد(١٦١) ، والسيوف(١٦٢) ، فضلا عن عدد من السلاطين(١٦٣) ، والكشاكيل(١٦٤) والصدريات(١٦٥) والصفائح المعدنية(١٦٦) ، والدوى(١٦٧) ،

---

(١٥٤) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٢٨٣ .

(١٥٥) Melikian - Chirvani : Islamic Metal work. P. 260 .

(١٥٦) باريت (دوجلاس) : الفن الإسلامى ببلاد فارس ، ص ٣٧ .

(١٥٧) سعاد محمد حسن : ثلاث آلات حرب دفاعية بالمتحف القبطى ، المؤرخ المصرى ، العدد السابع ، يوليو ١٩٩١م ، ص ٣٢٨ .

(١٥٨) Kjeld von folsach Islamic Art, The David collection, copenhagen 1990, P. 185 .

(١٥٩) زكى حسن : المرجع السابق ، ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

(١٦٠) Kjeld von folsach Op. Cit., P. 185 .

(١٦١) اللوحات : (٣٦ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢).

(١٦٢) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١).

(١٦٣) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٩٦ ، ٩٧) .

(١٦٤) اللوحات : (٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٥٩).

(١٦٥) اللوحات : (٦٠ ، ٦١ ، ٦٢).

(١٦٦) اللوحات : (٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧).

(١٦٧) لوحة : ٣٤ .

القدور[١٦٨]، والفــازات[١٦٩]، إلى جــانب الآلات الحــربيــة كــالخناجــر[١٧٠] الدروع[١٧١] والبنادق[١٧٢]، وأوقية الذراع[١٧٣] وطبر[١٧٤].

وقد استخدم النقاش على تلك التحف نوعين من الخط هما الثلث[١٧٥]، والفارسى[١٧٦] وأحياناً يجمع بينهما على التحفة الواحدة[١٧٧].

فبالنسبة لخط الثلث، فقد استخدم كعنصر كتابى مفرد على العديد من التحف المعدنية الصفوية كما استخدم كعنصر كتابى مدمج على بعض التحف الأخرى. أما فيما يتعلق باستخدامه كعنصر كتابى مفرد فكان على النحو التالى :-

نفذت نهايات خط الثلث، بنفس الأسلوب، الذى نفذت به نهايات هذا الخط فى الفترة التيمورية، فقد نفذت هامات بعض الحروف بشكل مدبب، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :-

الألف المبتدئة فى كلمات : المرتضى[١٧٨]، المهدى، الزمان، المصطفى[١٧٩]، الحاجات[١٨٠].

---

(١٦٨) لوحة ٣٨.

(١٦٩) اللوحات : (٩٣ ، ٩٤).

(١٧٠) اللوحات : (٤١ ، ٤٢).

(١٧١) لوحة ٤٧ .

(١٧٢) اللوحات : (٧٧ ، ٧٨) .

(١٧٣) اللوحات : (٤٥، ٤٦ أ - ب) .

(١٧٤) لوحة : ٩٢ .

(١٧٥) اللوحــات : (٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥).

(١٧٦) اللوحــات : (٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٨٤ ، ٩٦).

(١٧٧) اللوحات : (٣٤ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٦٥ ، ٩١).

(١٧٨) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠).

(١٧٩) لوحة ٤٠.

(١٨٠) لوحة ٤٥.

الألف المتوسطة فى كلمات : ما شاء[181] ، زمان[182] ، حاجى[183] .

قفا الدال المختتمة فى كلمات : أشد[184] ، محمد[185] .

اللام المتـوسطة فى كلمـات : اللهم[186] ، البتول[187] ، المهــدى ، على ، المصطفى ، المرتضى[188] .

اللام المختتمة فى كلمة صل[189] .

قام النقاش بتحريف أصابع الحروف القائمة فى الألفات واللامات ، وطالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة المصطفى[190] .

بالإضافة إلى ذلك قد يقوم النقاش بتنفيذ بعض الحروف بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة أو شرطة صغيرة جهة اليمين ، وذلك كما هو الحال فى الحروف التالية :ـ

الألف المبتدئة فى كلمات : لفظ الجلالة[191] ، الأرض ، السمـوات[192] ، الدار، الأبواب ، الدرجات ، إلا ، إن ، أولياء[193] ، اللهم ، المصطفى ، المرتضى ، المجتبى ، الشهيد ، العابدين[194] ، أما ، السفينة ، البحر ، أعيبها ، العظيم ، الكريم ، أستاذ[195] ، أبو ، العقد ، الدين ، أعوذ ، الشيطان ، الرجيم[196] ، الملك ، البرايا ،

---

(١٨١) لوحة ٤٥ .
(١٨٢) لوحة ٦٨ .
(١٨٣) لوحة ٧١ .
(١٨٤) لوحة ٣٩ .
(١٨٥) لوحة ٦٨ .
(١٨٦) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠).
(١٨٧) لوحة ٤٠ .
(١٨٨) لوحة ٤٠ .
(١٨٩) لوحة ٤٠ .
(١٩٠) لوحة ٤٠ .
(١٩١) اللوحات : (٣٩ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٩٢).
(١٩٢) لوحة ٣٩.
(١٩٣) لوحة ٤٤.
(١٩٤) لوحة ٥٠.
(١٩٥) لوحة ٥٢.
(١٩٦) لوحة ٧٤ .

العجايب ، النوايب ، الرحمن ، إذا ، الفتح ، الناس ، أفواجا[197] ، العدو[198] .

الألف المتوسطة فى كلمات السموات[199] ، الدار ، الأبواب[200] ، الحاجات[201] .

قفا الباء المبتدئة فى كلمات بشر ، بسم[202] .

قفا الباء المتوسطة فى كلمة الأبواب[203] .

قفا الدال المختتمة فى كلمة جنود[204] .

قفا الذال المبتدئة فى كلمة ذو[205] .

قفا الراء المختتمة فى كلمة الفقار[206] ، والتى تشبه حرف الذال المبتدئة فى كلمة ذو السابقة .

قفا الشين المبتدئة فى كلمة شمسا[207] .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة فاطمة[208] .

طالع حرف الظاء المتوسطة فى كلمة العظيم[209] .

طالع حرف الكاف المبتدئة فى كلمة كان[210] .

---

(١٩٧) لوحة ٩٥ .

(١٩٨) لوحة ٩٢ .

(١٩٩) لوحة ٣٩.

(٢٠٠) لوحة ٤٤.

(٢٠١) لوحة ٤٥.

(٢٠٢) لوحة ٩٢ .

(٢٠٣) لوحة ٤٤.

(٢٠٤) لوحة ٣٩ .

(٢٠٥) لوحة ٤٧ .

(٢٠٦) لوحة ٤٧ .

(٢٠٧) لوحة ٤٨ .

(٢٠٨) لوحة ٣٥.

(٢٠٩) لوحة ٩٢ .

(٢١٠) اللوحات : (٣٩ ، ٥٠).

اللام المتـــوسطة فى كلمـــات اللهـم[٢١١]، البـــتـــول ، المرتضى[٢١٢] ، السموات[٢١٣] ، الدار ، الدرجات ، أولياء[٢١٤] ، لفظ الجلالة[٢١٥] ، الحاجات[٢١٦] ، على[٢١٧] ، المصطفى ، المجتبى ، الشهيد ، العابدين[٢١٨] .

اللام المختتمة فى كلمة لا حول[٢١٩] .

قفا النون المتوسطة فى كلمة ولا يحزنون[٢٢٠] .

قفا النون المختتمة فى كلمات كان[٢٢١] ، إن[٢٢٢] .

اللام ألف المبتدئة فى كلمـات لا يحزنون[٢٢٣] ، لا فـتى ، لا سـيف[٢٢٤] ، لا يرون[٢٢٥] ، لا حول ، لا قوة[٢٢٦] .

اللام ألف المتـوسطة فى كلمـات الأرض[٢٢٧] ، سـلام[٢٢٨] ، الأبـواب[٢٢٩] ، الأرائك ، ولا زمهريرا[٢٣٠] .

---

(٢١١) لوحة ٣٥ .
(٢١٢) اللوحات : (٣٥ ، ٥٠).
(٢١٣) لوحة ٣٩ .
(٣١٤) لوحة ٤٤ .
(٣١٥) اللوحات : (٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٩٢).
(٢١٦) لوحة ٤٥ .
(٢١٧) لوحة ٤٧ .
(٢١٨) لوحة ٥٠ .
(٢١٩) لوحة ٤٥ .
(٢٢٠) لوحة ٤٤٢ .
(٢٢١) لوحة ٣٩ .
(٢٢٢) لوحة ٤٤ .
(٢٢٣) لوحة ٤٤ .
(٢٢٤) لوحة ٤٧ .
(٢٢٥) لوحة ٤٨ .
(٢٢٦) لوحة ٩٢ .
(٢٢٧) لوحة ٣٩ .
(٢٢٨) لوحة ٤٤ .
(٢٢٩) لوحة ٤٤ .
(٢٣٠) لوحة ٤٨ .

اللام ألف المختتمة فى كلمة إلا[٢٣١] .

هذا وقد ينهى النقاش هامات بعض الحروف بشطف مائل قليلا بدون إضافة أية زيادات ، كما هو الحال فى الحروف التالية :

الألف المبتدئة فى كلمات ، أجمعين[٢٣٢] ، الزهراء ، الحسن ، الحسين ، المظلوم ، الشهيد[٢٣٣] .

الألف المتوسطة فى كلمات خراسانى[٢٣٤] ، الفقار[٢٣٥] ، إمام[٢٣٦] ، بزهراء ، بإم[٢٣٧] .

الألف المختتمة فى كلمات عزيز[٢٣٨] ، شمسا ، زمهريرا [٢٣٩] .

قفا الدال المختتمة فى كلمة أشد[٢٤٠] .

طالع حرف الطاء المتوسطة فى كلمة بسيطة[٢٤١] .

طالع حرف الظاء المتوسطة فى كلمة المظلوم[٢٤٢] .

طالع حرف الكاف المتوسطة فى كلمة وكان[٢٤٣] .

اللام المتوسطة فى كلمات على[٢٤٤] ، حليما ، لفظ الجلالة[٢٤٥] ، عليكم ،

---

(٢٣١) لوحة ٤٧ .
(٢٣٢) لوحة ٦١ .
(٢٣٣) لوحة ٦٢ .
(٢٣٤) لوحة ٦٣ .
(٢٣٥) لوحة ٤٧٥ .
(٢٣٦) لوحة ٥٠ .
(٢٣٧) لوحة ٥٦ .
(٢٣٨) لوحة ٣٩ .
(٢٣٩) لوحة ٤٨ .
(٢٤٠) لوحة ٤٨ .
(٢٤١) لوحة ٥٧ .
(٢٤٢) لوحة ٦٢ .
(٢٤٣) لوحة ٣٩ .
(٢٤٤) اللوحات : (٣٥ ، ٤٨ ، ٦١) .
(٢٤٥) لوحة ٤٧ .

عليهم[٢٤٦] ، ولد ، وشبليه[٢٤٧] ، المظلوم ، الشهيد ، بكربلاء[٢٤٨] .

اللام المختتمة فى كلمات صل[٢٤٩] ، بتول[٢٥٠] ، نخل[٢٥١] .

اللام ألف المتوسطة فى كلمة سلاما[٢٥٢] .

من جهة أخرى ، فقد نفذت بعض حروف خط الثلث بالأسلوب نفسه الذى نفذت به مثيلتها فى الخط الفارسى المنفذ معه على سطح التحفة الواحدة[٢٥٣] ؛ بحيث لا يبدو هناك أى اختلاف بين شكلى الخطين ، ويتضح ذلك من خلال أنماط الحروف التالية :

تنتهى هامات أصابع حروف الألف المبتدئة ، واللام المتوسطة ، واللام ألف المتوسطة ، وقفا الذال المبتدئة فى كلمة ذو ، الراء المختتمة فى كلمة الفقار ، والعدد (واحد) ضمن التاريخ المنفذ فى نهاية النص الكتابى ، بنهاية واحدة تتمثل فى تدبيب الحرف (أو شطفه شطفة صغيرة) جهة اليسار ، وإنهائه بشكل شرطة أو شوكة صغيرة جهة اليمين[٢٥٤] .

تتشابه أصابع الألفات واللامات سواء المبتدئة أو المتوسطة أو المختتمة فى كلمات خط الثلث مثل (ناد ، عليا ، العجايب ، يا على) ، مع أصابع الألفات واللامات فى كلمات الخط الفارسى مثل (تاقلم ، حيات)[٢٥٥] .

تشظية قفا الباء المنتهية فى كلمة العجيب والتى تشبه حرف التاء المنتهية فى كلمة حيات الفارسية[٢٥٦] .

---

(٢٤٦) لوحة ٤٤ .

(٢٤٧) لوحة ٥٦ .

(٢٤٨) لوحة ٦٢ .

(٢٤٩) اللوحات : (٣٥ ، ٦١) .

(٢٥٠) لوحة ٥٦ .

(٢٥١) لوحة ٥٧ .

(٢٥٢) لوحة ٤٤ .

(٣٥٣) انظر على سبيل المثال اللوحات (٣٤ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٩١) .

(٢٥٤) لوحة ٤٧ .

(٢٥٥) لوحة ٣٤ .

(٢٥٦) لوحة ٣٤ .

انخساف حرف النون المبتدئة من أسفل فى كلمة ناد ، والتى تشبه الياء المتوسطة فى كلمة تاقلم الفارسية[٢٥٧].

زخرفة حرف الواو المنتهية فى كلمة ذو بنصفى ورقة نباتية ، وهذا الأسلوب يظهر لأول مرة على التحف المعدنية الصفوية[٢٥٨].

استلقاء حرف الياء المنتهية إلى الخلف وعجمها « أى وضع نقطتين أسفلها لتمييزها » ، فى كلمة خراسانى وهى تشبه الياء المنتهية فى كلمة بشى الفارسية على التحفة نفسها[٢٥٩].

هذا فيما يتعلق بخط الثلث على التحف المعدنية الصفوية ، أما عن الخط الفارسى على التحف ذاتها ، فقد نفذ بإسلوبين مختلفين ، الأول نفذ داخل مناطق ضيقة ، بينما نفذ الثانى داخل مناطق متسعة ، ففى الحالة الأولى ، نفذ النقاش كتاباته بخطوط رفيعة فرضتها عليه المناطق الضيقة ، وبالتالى كانت الحروف محزوزة بإسلوب رفيع ، غلبت عليه البساطة [٢٦٠] ؛ وقد نفذت هامات الحروف بالأسلوب الذى نفذت به هامات حروف خط الثلث ، وإن اقتصرت الزخرفة على قوائم الحروف دون غيرها ، حيث أنهاها النقاش بشكل مشطوف ومائل قليلا ولكنه غير واضح نظراً لصغر حجم الحروف بعكس الحروف ذات الحجم الكبير والتى كانت نهاياتها أكثر وضوحاً ؛ ويتضح الشكل الزخرفى لقوائم الحروف الصغيرة من خلال الحروف التالية :

الألف المبتدئة فى كلمات اتشكده ، افتاده[٢٦١]، از [٢٦٢] .

طالع حرف الطاء المبتدئة فى كلمة طبل[٢٦٣].

اللام المتوسطة فى كلمة دولت[٢٦٤] .

---

(٢٥٧) لوحة ٣٤ .

(٢٥٨) لوحة ٤٧ .

(٢٥٩) لوحة ٣٦ .

(٢٦٠) اللوحات : (٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٩١ ، ٩٦ ، ٩٧).

(٢٦١) لوحة ٣٧ .

(٢٦٢) اللوحات : (٣٧ ، ٣٨) .

(٢٦٣) لوحة ٣٨ .

(٢٦٤) لوحة ٣٨ .

وأحياناً ما ينفذ النقاش نهايات حروفه بدون إضافة أية زيادات ، وكأن الكلمات منفذة بالقلم على صفحة من كتاب ، وهى تشبه تلك المنفذة على التحف المعدنية التيمورية[٢٦٥] .

أما عن المناطق المتسعة ، فقد تمكن النقاش من تنفيذ كتاباته بحرية أكثر من تلك المنفذة فى المناطق الضيقة (شكل ٦٣) ، ولكن على الرغم من هذه الحرية إلا أن النقاش نفذ هامات حروفه بنفس الأسلوب الذى نفذ به هامات الحروف فى المناطق الضيقة .

فأحياناً ينفذ النقاش هامات حروفه بشكل مشطوف ومائل جهة اليسار كما هو الحال فى الحروف التالية :

الألف المتوسطة فى كلمات ، جام[٢٦٦] ، چراغ[٢٦٧] ، بداع[٢٦٨] ، دارم[٢٦٩] .

قفا الباء المتوسطة فى كلمة بقابى[٢٧٠] .

قفا الدال المبتدئة فى كلمات دارم[٢٧١] ، دل[٢٧٢] .

الدال المتوسطة فى كلمة سرمدى[٢٧٣] .

الدال المختتمة فى كلمة باد[٢٧٤] .

اللام المختتمة فى كلمة دل[٢٧٥] .

أو ينهى النقاش الحرف بشكل مشطوف جهة اليسار مع إضافة شرطة أو شوكة

---

(٢٦٥) اللوحات : (٢٢ب ، ٣٣).
(٢٦٦) لوحة ٥٣ .
(٢٦٧) لوحة ٥٥ .
(٢٦٨) لوحة ٦٤ .
(٢٦٩) لوحة ٧٠ .
(٢٧٠) لوحة ٥٩ .
(٢٧١) لوحة ٧٠.
(٢٧٢) لوحة ٦٤ .
(٢٧٣) لوحة ٥٣.
(٢٧٤) لوحة ٧١.
(٢٧٥) لوحة ٦٤ .

صغيرة جهة اليمين ، كما هو الحال فى الحروف التالية :

الألف المبتدئة فى كلمات از ، اقا[٢٧٦].

الألف المتوسطة فى كلمات خواهد ، حيات[٢٧٧].

طالع حرف الطاء المبتدئة فى كلمة طلبكار[٢٧٨].

هذا ويتضح من خلال المساحات المتسعة أن النقاش نفذ كتاباته داخل البحور المستطيلة بشكل متداخل حيث نفذت الكتابات فى مستويين نظراً لطول النقوش الكتابية من جهة وصغر حجم البحور المستطيلة من جهة أخرى ، بالإضافة إلى أن النقاش ربما كان يهدف من وراء ذلك إلى إضفاء الجانب الزخرفى على شكل الكتابات ، وخاصة أنها كانت تمثل العنصر الأساسى على تلك التحف[٢٧٩].

أطال النقاش بعض الحروف التى فى مستوى التسطيح إلى اليمين مثال ذلك :

السين المتوسطة فى كلمة اسكندرى[٢٨٠].

الشين المتوسطة فى كلمة، بقرشى[٢٨١].

الشين المختتمة فى كلمة روش[٢٨٢].

استلقاء حرف الياء المختتمة إلى الخلف ، وقد نفذ بهذا الشكل أيضا فى خط الثلث على التحف المعدنية الصفوية[٢٨٣]، كما سبق ونفذ أيضًا على التحف المعدنية التيمورية .

وقد نفذ بهذا الشكل فى الخط الفارسى فى الفترة الصفوية من خلال الكلمات التالية : آفروزى[٢٨٤]، حاجى ، سرمدى ، اسكندرى[٢٨٥].

---

(٢٧٦) لوحة ٥٣ .

(٢٧٧) لوحة ٥٣ .

(٢٧٨) لوحة ٥٣ .

(٢٧٩) اللوحات : (٥٣ ، ٥٩ ، ٩٤) .

(٢٨٠) لوحة ٥٣ .

(٢٨١) لوحة ٧٢ .

(٢٨٢) لوحة ٥٥.

(٢٨٣) اللوحات : (٤٧ ، ٨٦).

(٢٨٤) لوحة ٣٧.

(٢٨٥) لوحة ٥٣ .

أما عن المناطق التى تشغلها الكتابات على تحف تلك الفترة ، فعلى الرغم من تنوع أشكال التحف إلا أن معظم الكتابات نفذت على ظاهر تلك التحف[٢٨٦] ، ويرجع ذلك لطبيعة أشكال التحف التى فرضت على النقاش تنفيذ كتاباته وزخارفه على ظاهرها دون باطنها[٢٨٧] فبالنسبة للكتابات المنفذة على ظاهر التحف ، فقد تنوعت المناطق التى تشغلها تلك الكتابات ، حيث تشغل بعض الكتابات حافة ظاهر البدن[٢٨٨] ، فى حين يشغل بعضها الآخر كلا من ظاهر البدن وحافته[٢٨٩] ، وأحيانًا ما تقتصر الكتابات على ظاهر البدن فى منطقتين مختلفتين إحداهما بالقرب من الحافة ، والثانية بالقرب من القاعدة[٢٩٠] .

بينما نفذت الكتابات على تحفة واحدة وذلك على ظاهر البدن بالقرب من الحافة[٢٩١] ، كما نفذت على تحفة أخرى على حافة ظاهر البدن بالإضافة إلى الغطاء[٢٩٢] .

من جهة أخرى فقد كان للمناطق التى تشغلها الكتابات على ظاهر بعض التحف كالشماعد والصفائح المعدنية ، والآلات الحربية وخاصة السيوف ، والخناجر والبنادق ، وغيرها من الآلات الحربية ، شكل مختلف عن باقى التحف الأخرى كالسلاطين والكشاكيل وغيرها من التحف المعدنية الأخرى .

فالشماعد ، تتميز بالتنوع الشديد فى عناصرها الزخرفية سواء النباتية أو الكتابية التى تغطى ظاهر التحفة بالكامل[٢٩٣] ، ومن ثم فقد تنوعت المناطق التى شغلتها

(٢٨٦) اللوحات : (٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦أ - ب ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) .

(٢٨٧) اللوحات : (٣٩ ، ٩٦ ، ٩٧).

(٢٨٨) اللوحات : (٤٠ . ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢).

(٢٨٩) اللوحات : (٣٥ ، ٩٣).

(٢٩٠) لوحة ٣٤.

(٢٩١) لوحة ٣٨.

(٢٩٢) لوحة ٥٨.

(٢٩٣) ديماند : المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

الكتابات على تلك التحف كالقاعدة ، والبدن ، وبيت الشمعة (الشماعة)[٢٩٤] ؛ وقد تنفذ الكتابات على ظاهر البدن من خلال مستوى واحد أو عدة مستويات[٢٩٥] ، أو تنفذ على بيت الشمعة فقط دون باقي أجزاء التحفة[٢٩٦] ، وقد يجمع النقاش بين البدن وبيت الشمعة[٢٩٧] ، أو القاعدة وبيت الشمعة[٢٩٨] دون باقي أجزاء الشمعدن.

أما عن الكتابات المنفذة على الصفائح المعدنية ، فقد شغلت ظاهر تلك التحف بالكامل سواء من خلال بحور مستطيلة[٢٩٩] ، أو من خلال ظاهر التحفة ككل[٣٠٠] .

وفيما يتعلق بالآلات الحربية ، والتي من بينها السيوف[٣٠١] ، والخناجر[٣٠٢] ، فقد نفذت كتاباتها على نصال تلك الآلات ، وذلك من خلال مستوى واحد[٣٠٣] أو عدة مستويات[٣٠٤] ، حيث تمثل تلك الكتابات العنصر الرئيسي بل وأحياناً الوحيد على تلك التحف ، في حين نفذت على البنادق على ظاهر البدن في وضع رأسي وذلك في مستويين[٣٠٥] ، أما فيما يتعلق بالدروع وأوقية الأذرع ، فإن كتاباتها تشغل ظاهر البدن سواء في مركز التحفة والإطار الخارجي[٣٠٦] أو تشغل ظاهر البدن من خلال ثلاثة مستويات رأسية[٣٠٧] ، لتتناسب مع شكل التحفة .

وبالإضافة إلى تلك المناطق ، فأحياناً تشغل الكتابات ظاهر التحفة بالكامل ،

---

(٢٩٤) اللوحات : ٣٦ ، ٣٧) .

(٢٩٥) لوحة ٤٥ .

(٢٩٦) اللوحات : (٥٤ ، ٥٥) .

٢٩٧٠) لوحة ٦٣ .

(٢٩٨) لوحة ٦٩ .

(٢٩٩) لوحة ٤٤ .

(٣٠٠) اللوحات : (٤٨ ، ٥٧) .

(٣٠١) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠) .

(٣٠٣) اللوحات : (٤١ ، ٤٢) .

(٣٠٣) اللوحات : (٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩) .

(٣٠٤) اللوحات : (٤١ ، ٤٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

(٣٠٥) اللوحات : (٧٧ ، ٧٨) .

(٣٠٦) لوحة ٤٧ .

(٣٠٧) اللوحات : (٤٥ ، ٤٦ أ ـ ب) .

وذلك كما هو الحال على الطبر المصنوع من الصلب والمؤرخ بسنة (١١٤٨هـ/ ١٧٣٥ ـ ١٧٣٦م)[٣٠٨] حيث تشغل الكتابات مركز ظاهر البدن من خلال أربع مستويات أفقية ، بينما يشغل الإطار الخارجي كتابات أخرى منفذة داخل عدة بحور مستطيلة ومتماسة .

هذا فيما يتعلق بالمناطق التي تشغلها الكتابات على ظاهر التحف ، أما فيما يتعلق بالمناطق التي تشغلها الكتابات على السطح الداخلي للتحف المعدنية الصفوية فكانت قليلة جدا إن لم تكن نادرة ، مثلما كان الحال على التحف المعدنية التيمورية ، حيث جمع النقاش بين مركز أو قاع التحفة وحافة السطح الداخلي لتلك التحف[٣٠٩] .

تطور أشكال توقيعات الصناع :

بالنسبة لأماكن توقيعات الصناع على التحف المعدنية الإيرانية في الفترة موضوع الدراسة ، فقد تشابهت تلك التوقيعات في الفترتين التيمورية والصفوية ، وإن اختلفت وفقا لتنوع أشكال التحف المعدنية .

ففي الفترة التيمورية ؛ شغلت بعض التوقيعات ظاهر بدن التحف [٣١٠] ، والتي من بينها الشماعد ، وإن اختلفت أماكن تلك التوقيعات ما بين القاعدة أو البدن ، أو بيت الشمعة[٣١١] ؛ في حين نفذت معظم التوقيعات الأخرى على السطح الداخلي للتحف المعدنية ، ويتضح ذلك بصفة خاصة في القدور والأباريق[٣١٢] (الأشكال ١٩ ، ٢٠) التي تنسب لتلك الفترة ، حيث نفذت التوقيعات على السطح الداخلي لتلك التحف ، والتي كانت في معظمها تشغل حافة السطح الداخلي ، في حين يشغل بعضها الآخر مركز السطح الداخلي ، وفي هذه الحالة نفذ النقاش توقيعه من خلال سطرين أو ثلاثة أسطر أفقية (شكل ١٥) ، مثال ذلك ما ورد على قاعدة إبريق من النحاس الأصفر بتاريخ ٨٦١هـ/ ١٤٥٦م بصيغة :

---

(٣٠٨) لوحة ٩٢ .

(٣٠٩) اللوحات : (٣٩ ، ٩٦ ، ٩٧).

(٣١٠) اللوحات : (٧ ، ٢٢ أ).

(٣١١) Komaroff : The Golden Disk, Pl. 14 .

(٣١٢) اللوحات : (١٧ ، ١٨).

١ ـ عمل حبيب الله بن
٢ ـ على بهارجانى

كما ورد هذا الأسلوب أيضًا على قاعدة دواة من النحاس الأصفر بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن (شكل ١٩) ، بصيغة : ـ

١ ـ يزدى
٢ ـ حسين
٣ ـ عمل ميرك

وبالإضافة إلى ذلك فقد شغل التوقيع أيضًا السطح الداخلى لبعض التحف المعدنية التيمورية الأخرى كالصوانى[٣١٣] ، والتى نفذ التوقيع على حافة السطح الداخلى لها من خلال عدة بحور متفرقة .

أما عن توقيعات الصناع فى الفترة الصفوية فكانت تشبه مثيلتها فى الفترة التيمورية ، سواء من حيث الأماكن التى وردت عليها تلك التوقيعات ، أو من حيث تنوع أشكال التحف ما بين الأباريق والكشاكيل والشماعد ، فضلا عن الأسلحة التى وصلنا منها عدد لا بأس به من تلك الفترة .وقد نفذت معظم التوقيعات التى وردت على التحف المعدنية الصفوية على ظاهر تلك التحف[٣١٤] ، والتى نفذ بعضها على حافة ظاهر التحفة[٣١٥] ، بينما كان للشماعد وضع خاص كما كان الحال فى الفترة التيمورية ، فعلى الرغم من أن التوقيعات نفذت على ظاهر الشماعد إلا أنها تميزت بالتنوع فبعضها نفذ على البدن[٣١٦] ، وبعضها الآخر نفذ على بيت الشمعة[٣١٧] .

أما فيما يتعلق بتوقيعات الصناع على السطح الداخلى للتحف المعدنية الصفوية فكانت قليلة بعكس تلك التى نفذت على السطح الداخلى للتحف التيمورية ، وذلك على الرغم من أنها نفذت على التحف نفسها التى نفذت عليها فى الفترة

---

(٣١٣) لوحة ٢ .
(٣١٤) اللوحات : (٤ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٨٤ ، ٨٦).
(٣١٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٣).
(٣١٦) لوحة ٣٦ .
(٣١٧) اللوحات : (٦٥ ، ٧١).

التيمورية كالدوى والأباريق ؛ حيث شغلت الكتابات السطح الداخلى لقواعد تلك التحف سواء فى مركز القاعدة أو حافتها ؛ مثال ذلك :ـ

ما ورد على مركز السطح الداخلى لقاعدة دواة من النحاس(٣١٨) تنسب للقرن (١٠هـ/ ١٦م) حيث شغل التوقيع ثلاثة أسطر أفقية نصها :

١ ـ عمل جلال

٢ ـ الدين

٣ ـ فارسى

أيضًا ما ورد على مركز السطح الداخلى لقاعدة إبريق من النحاس تنسب للنصف الأول من القرن (١٠هـ/ ١٦م) ويدور التوقيع حول المركز بصيغة : عمل قطب الدين محمد بن (شكل ٢٠).

من ثم يتضح أن لشكل التحفة دوراً كبيراً فى تحديد مكان التوقيع سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية ، فالدوى والأباريق والقدور ورد عليها التوقيع على السطح الداخلى لقواعدها إما فى المركز أو على الحافة ، فى حين نفذت على بقية التحف الأخرى على ظهر تلك التحف سواء على الحافة أو على ظاهر البدن .

---

(٣١٨) Melikian - Chirvane : Islamic Metal work, P. 286, PL. 121 - A .

الفصل الثالث

مواءمة نوع الخط وحروفه للمناطق التى يشغلها على التحف المعدنية الإيرانية وعلاقة النص بالتحفة

اختلفت أنواع الخطوط التى شاع استخدامها على التحف المعدنية الإيرانية خلال الفترات التاريخية التى مر بها البحث ، حيث تنوعت أشكال تلك الخطوط ما بين الثلث والفارسى ، بالإضافة إلى الخط الكوفى الذى اقتصر استخدامه على التحف المعدنية المبكرة فى الفترة التيمورية ، ثم اختفى تمامًا من على التحف الصفوية .

وإلى جانب هذا التنوع ، فقد تنوعت أيضاً المناطق التى شغلتها تلك الخطوط ، وإن كانت معظم المناطق منفذة على ظاهر التحف ، فى حين نفذ القليل جداً على السطح الداخلى ، ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة أشكال التحف المعدنية التى تتمثل فى الشماعد والأباريق والقدور والكشاكيل والسلاطين بالإضافة إلى الآلات الحربية، والتى فرضت أشكالها على النقاش تنفيذ زخارفه وكتاباته على ظاهر تلك التحف ، أما عن التحف التى نفذت زخارفها وكتاباتها على السطح الداخلى ، فتتمثل فى الصوانى ذات الأسطح المتسعة ، والتى تحتوى على وجه واحد فرض على النقاش تنفيذ زخارفه ونقوشه على ذلك المكان دون غيره .

وسوف نتناول بالدراسة المواءمة الخاصة بنوع الخط وحروفه لكل فترة من فترات البحث كل على حده .

ففى الفترة التيمورية ، كان الفنان فى معظم التحف المعدنية التى تنسب لتلك الفترة يحرص دائمًا على أن تؤدى حروف الخط المنفذ على التحفة دورها الزخرفى إلى جانب الهدف من مضمونها ، ويرجع ذلك إلى أن الكتابات كانت تمثل العنصر الأساسى على أكثر من ٥٠٪ [٣١٩] من التحف المعدنية التيمورية[٣٢٠] ، والتى نفذت داخل أشرطة مستطيلة متسعة تحتل مساحات كبيرة من ظاهر التحفة ، وبالتالى فإن المساحات الأخرى المتاحة لتنفيذ بقية العناصر الزخرفية كانت محدودة .

وفى بعض الأحيان كانت الكتابات تمثل العنصر الرئيسى والوحيد على بعض التحف التيمورية[٣٢١] .

---

(٣١٩) تقتصر هذه النسبة على التحف المعدنية التى وقع الاختيار عليها لإعداد هذه الدراسة .

(٣٢٠) اللوحـــات : (٥، ٦، ٧، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ أ ـ ب ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢).

(٣٢١) اللوحات : (٦ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٢أ ـ ب).

من جهة أخرى ، فقد وصلتنا بعض التحف التى تكاد تتساوى عناصرها الزخرفية مع نقوشها الكتابية(٣٢٢)، وهذه لا تتجاوز نسبتها ٣٠٪ من مجموع التحف التى تضمنتها الدراسة .

بالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا بعض التحف الأخرى التى غلبت عناصرها الزخرفية على النقوش الكتابية المنفذة معها(٣٢٣) ؛ وقد نفذت الكتابات من خلال أشرطة ضيقة مستطيلة تحيط بها أو تتخللها العناصر الزخرفية المتمثلة فى الأوراق النباتية المنبثقة من الفروع النباتية الرقيقة ، وقد بلغت نسبة تلك التحف حوالى ٢٣٪ تقريباً من جملة التحف التى خضعت للدراسة .

وسواء أكانت الكتابات تأتى فى المرتبة الأولى أو الثانية على التحف المعدنية ، فإن معظم الكتابات كانت منفذة غالبًا على ظاهر التحفة(٣٢٤) إما على البدن أو الحافة .

وفى الوقت نفسه كانت هامات الحروف تتجه نحو حافة التحفة(٣٢٥) ، ومن ثم فقد أصبحت معظم قامات الحروف طويلة ، وكان الهدف الأساسى من إطالة تلك الحروف هو الغرض الجمالى(٣٢٦) ، حيث ركز الفنان على قامات الحروف وهاماتها، وخاصة حروف الألف(٣٢٧) واللام(٣٢٨) المبتدئة .

الألف(٣٢٩) ، وطالع حرف الطاء(٣٣٠) ، واللام(٣٣١) ، واللام ألف

---

(٣٢٢) اللوحات : (٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ٣١ ، ٣٣).

(٣٢٣) اللوحات : (٢ ، ٤ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤).

(٣٢٤) اللوحات : (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣).

(٣٢٥) اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢) .

(٣٢٦) Welch (A.) : Calligraphy in the Arts of the Muslim world , New York, 1979, P. 61 .

(٣٢٧) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٦).

(٣٢٨) لوحة ٣ .

(٣٢٩) اللوحات : (١٢ ، ١٦).

(٣٣٠) لوحة ٣٢ .

(٣٣١) اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٦).

المتوسطة(٣٣٢) ، وحروف الألف(٣٣٣) ، والكاف(٣٣٤) ، واللام(٣٣٥) المختتمة .

ولم يقتصر الفنان على إطالة قامات الحروف وحسب ، بل قام بتنفيذ هاماتها بأشكال متنوعة بهدف إضفاء الطابع الزخرفى على الكتابات المنفذة على ظاهر التحفة ، مثال ذلك .

كانت معظم أصابع الحروف فى تلك الفترة منفذة باستطالة ، وينتهى أغلبها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة صغيرة أو شوكة جهة اليمين قد تكون قصيرة(٣٣٦) أو طويلة(٣٣٧) .

وقد تنتهى هامات بعض الحروف بشطف مائل قليلا جهة اليسار بدون وجود أى إضافات للحروف يمنة أو يسرة(٣٣٨) ، ونادراً ما ينفذ الفنان أصابع حروف كلماته بدون إضافة أية أشكال زخرفية لهامات تلك الحروف(٣٣٩) .

هذا وقد يجمع الفنان بين هامات الحروف المشكلة على هيئة شوكة صغيرة أو المشطوفة شطفاً مائلا جهة اليسار(٣٤٠) .

عموماً فإن الفنان التيمورى قد وفق إلى حد كبير فى إحداث نوع من التناغم والتوافق بين الحروف المشكلة لكلماته المنفذة على التحف المعدنية من جهة ، وبين تلك الحروف والمساحات التى تشغلها على التحفة من جهة ثانية ، ففى الحالة الأولى واءم الفنان بين أصابع الحروف القائمة كالألف وطالع حرف الطاء واللام وأحياناً نهاية حرف الكاف ، وقفا الراء والدال ، والهاء المربوطة والواو .

---

(٣٣٢) اللوحات : (٢ ، ١٥ ، ١٧).

(٣٣٣) لوحة ٥.

(٣٣٤) لوحة ٧.

(٣٣٥) اللوحات : (٢٣ ، ٢٥).

(٣٣٦) مثال ذلك اللوحات : (٨ ، ٩ ، ١١).

(٣٣٧) اللوحات : (١٥ ، ٢٥ ، ٣٢).

(٣٣٨) لوحة ٣١ .

(٣٣٩) Абдуллаев (Т.): Песнь в металле. Ташкент 1986, стр. 43 .

(٣٤٠) اللوحات : (١٢ ، ١٦).

وتتمثل تلك المواءمة فى استمداد تلك الأصابع وخاصة حرفى الألف واللام سواء أكانت تلك الحروف فى بداية الكلمة أو فى وسطها أو فى نهايتها ، بحيث تبدوا تلك الأصابع وكأنها لوحة فنية مستقلة عن بقية النص الكتابى ؛ أو بمعنى أكثر تحديداً يمكننا القول بأن النقش الكتابى يتألف من مستويين الأعلى يتمثل فى قوائم الحروف والأسفل يتمثل فى الحروف ذاتها[٣٤١] . وفى بعض الأحيان قد يرتفع الفنان بحرف أو اثنين من المستوى الأسفل إلى مستوى قوائم الحروف ، مثال حرف العطف « الواو [٣٤٢] وحروف الدال[٣٤٣] ، والنون[٣٤٤] ، والهاء[٣٤٥] المنتهية .

وقد ينهى قفا تلك الحروف بأشكال تشبه هامات الحروف القائمة .

وعلى أية حال فإن معظم الكتابات قد نفذت على ظاهر التحف المعدنية بحيث تتجه قامات الحروف نحو الخارج ، مما مكن الفنان من إطالة تلك القوائم ، وخاصة إذا ما كانت النقوش الكتابية منفذة على ظاهر البدن ، ولا تتخللها عناصر زخرفية كثيرة [٣٤٦] .

وأحياناً ما تنفذ الكتابات على السطح الدخلى [٣٤٧] أو ظاهر البدن[٣٤٨] ولكن تتجه قامات حروفها نحو الخارج إلا أنها لا تتميز بالاستطالة ، وإن كانت تنتهى هاماتها بأشكال زخرفية تشبه مثيلتها من الفترة نفسها ويرجع ذلك إلى أن النقش الكتابى يعد جزءاً من الوحدة الزخرفية لسطح التحفة[٣٤٩] .

وفى بعض الأحيان تتجه قامات الحروف نحو مركز التحفة[٣٥٠] ، وقد يتلاعب

---

(٣٤١) اللوحات : (٢، ٣، ٥، ٧، ٨ ، ٩ ، ١١) .

(٣٤٢) لوحة ٢٣ .

(٣٤٣) لوحة ١٨ .

(٣٤٤) لوحة ٢٥ .

(٣٤٥) لوحة ١٩ .

(٣٤٦) اللوحات : (٣ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ٣٢).

(٣٤٧) لوحة ٢ .

(٣٤٨) اللوحات : (١٩ ، ٢٠).

(٣٤٩) اللوحات : (٢، ١٩ ، ٢٠).

(٣٥٠) اللوحات : (٤، ٦، ١٧ ، ٢١ ، ٢٦).

الفنان بتلك القامات وفقا للمساحة المتاحة ، فالتحفة لا تتضمن شريطاً زخرفيا أو بحراً مستطيلا يفرض على الفنان الإطار الذى يلتزم به ، ففى حالة إذا ما تركت له المساحة لينفذ ما يريد فإنه لابد أن يبدع ، مثال ذلك :

الصفيحتان المعدنيتان[٣٥١] على ضلفتي باب ضريح أحمد اليسوى[٣٥٢] بالتركستان[٣٥٣] ؛ حيث شكل الفنان الإطار الخارجي لكل صفيحة من حرف النون المختتمة لكل كلمة من كلمات النقش الكتابى ، والتى يتصل بعضها ببعض ، بينما شكل الألفات المتوسطة على هيئة مثلثات متساوية الساقين ينتهى رأسها عند مركز الصفيحة ، كما ربط بين رأس كل مثلث وآخر بشكل لوزى صغير يشكل مركز الصفيحة ، والتى تأخذ شكل الترس متعدد الرؤوس (شكل ٥٨) .

ومن ثم يمكننا القول بأن النقاش قد أخضع حروفه الكتابية للبناء التشكيلى الذى ينبض بالحيوية من خلال نهايات الحروف ، وقد ساعده على ذلك طبيعة حروف خط الثلث التى تتميز بالليونة والاستدارة .

الحالة الثانية ، والتى تتعلق بالمواءمة بين الخط وحروفه مع الأشرطة الكتابية المنفذة ، وتنقسم تلك الموائمة إلى قسمين ، أحدهما يختص بالكتابات المنفذة على التحفة المعدنية بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى[٣٥٤] ، ومن ثم فإن يد الفنان تتحرك بحرية أكثر دون قيود تحد من تلك الحركة ، وبالتالى فإن مساحة الأشرطة الكتابية تكون أكثر اتساعًا مما يتيح إطالة قامات الحروف المكونة للكلمات .

أما القسم الآخر فيختص بالكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية ، ومن ثم فإن الأفضلية هنا تكون للعناصر الزخرفية دون الكتابات ، وبالتالى فإن الأشرطة الكتابية تكون أقل اتساعاً وتنفذ من خلال العناصر الزخرفية الأخرى[٣٥٥] .

---

(٣٥١) لوحة ٦ .

(٣٥٢) عن أحمد اليسوى ، ص ٥٢ .

(٣٥٣) عن إقليم التركستان ، انظر ص ٥٢ .

(٣٥٤) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣، ٦، ٧، ٨ ، ١١ ، ١٦).

(٣٥٥) اللوحات : (٢ ، ٤) ، وظاهر بدن الإبريق فى لوحة ٢٠ .

هذا فيما يتعلق بالمواءمة فى الفترة التيمورية ، أما عن مواءمة نوع الخط وحروفه مع المساحة التى يشغلها على التحف المعدنية فى الفترة الصفوية ، فإنها تختلف قليلا عن المواءمة فى الفترة التيمورية ، ويرجع ذلك لاختلاف أشكال الخطوط التى شاع استخدامها فى الفترة الصفوية ، حيث استخدم النقاش نوعين من الخط هما الثلث والفارسى ، فعلى الرغم من أنهما استخدما على التحف المعدنية التيمورية إلا أنهما تميزاً فى هذا الفترة بأن قام النقاش بدمجهما معا على بعض التحف الصفوية ليس على ظاهر التحفة الواحدة بل فى حروف الكلمة الواحدة ضمن النص الكتابى[٣٥٦] ، وربما يرجع ذلك لغلبة الفارسية فى تلك الفترة[٣٥٧] ليس كلغة ثقافة وأدب ، بل كلغة فنية نفذت على العديد من التحف التطبيقية والتى من بينها بطبيعة الحال التحف المعدنية .

من جهة أخرى فقد استخدم النقاش هذين الخطين كلا على حدة على التحف المعدنية دون أن يكون هناك مزج بينهما .

هذا ولقد مكنت طبيعة هذين الخطين من تنفيذهما فى أية مساحة سوء داخل أشرطة ضيقة أو متسعة ، وأيا كانت مساحة الأشرطة فقد نفذت فى معظمها على ظاهر التحف[٣٥٨] ، والتى فرضتها طبيعة أشكال التحف الصفوية والتى كانت فى معظمها تتمثل فى الشماعد والصدريات ، والصفائح المعدنية ، فضلا عن الآلات الحربية من سيوف ، وبنادق ودروع .

وقد نفذت الكتابات على ظاهر تلك التحف سواء بخط الثلث أو الفارسى بحيث تتجه هاماتها نحو حافة أو فوهة التحفة فى حالة ما إذا كانت الكتابات منفذة بالقرب من حافة التحفة[٣٥٨] أو منفذة على ظاهر البدن [٣٦٠] ، وفى بعض الأحيان

---

(٣٥٦) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣٥ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٣).

(٣٥٧) جمال محرز : المعادن الإيرانية فى متحف الفن الإسلامى ، ص٤٣ .

(٣٥٨) اللوحات : (٣٤١ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٦أ ـ ب ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣).

(٣٥٩) اللوحات : (٣٥ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٠).

(٣٦٠) اللوحات : (٥٨٩ ، ٩٣).

كانت الكتابات تنفذ على ظاهر التحفة من خلال مستويين أو أكثر ، ولكنها كانت تتجه أيضًا نحو الحافة ، وفى حالة ما إذا نفذت الكتابات على الأسطح الداخلية للتحف[٣٦١] ـ وهى قليلة ـ فإن قامات الحروف كانت تتجه نحو الحافة أيضاً .

وفضلا عن هذا وذاك ، فقد نفذت بعض كتابات تلك الفترة فى مركز عدد من التحف المعدنية ، ويكاد يقتصر ذلك على التحف المسطحة كالدروع[٣٦٢].

من جهة أخرى فقد شغلت بعض الكتابات أسطح التحف المعدنية بالكامل بحيث تمثل تلك الكتابات العنصر الأساسى على تلك التحف ، ويتضح ذلك من خلال صفائح الأبواب[٣٦٣] والسيوف[٣٦٤] ، حيث مكنت المساحات المتاحة الفنان من تنفيذ حروفه بحرية أكثر ، ومن ثم فقد ترك الحروف على سجيتها ، ليحدث نوعا من المواءمة بين حروف الخط والمساحة المتاحة ، ويتضح ذلك فى الصفائح المعدنية ، أما فيما يتعلق بالسيوف فقد نفذ الفنان الكتابات من خلال عدة أشرطة أفقية قليلة الاتساع فى مستويين أو ثلاثة ، وبالتالى أصبح الفنان مرتبطًا بتلك الأشرطة التى فرضت عليه حجم الحروف ، حيث واءم بين حجم الحروف واتساع أو ضيق الشريط الكتابى .

من جهة أخرى قد يقوم النقاش بإحداث نوع من المواءمة بين الكتابات والعناصر الزخرفية الأخرى المنفذة معها على التحفة ، وذلك بتنفيذ النقش الكتابى على أرضية من الزخارف النباتية تشبه بقية الزخارف النباتية على التحفة ، بحيث يبدو النقش الكتابى وكأنه جزء مكمل للعناصر الزخرفية الأخرى[٣٦٥] ؛ وفى بعض الأحيان يتخلل النقش الكتابى ظاهر التحفة المغشاه بالزخارف النباتية من فروع وأوراق متداخلة ، بحيث يكون هناك نوع من الصعوبة فى التمييز بين الكتابات والعناصر الزخرفية المنفذة معها[٣٦٦] .

---

(٣٦١) اللوحات : (٣٩ ، ٩٦).
(٣٦٢) اللوحات : (٤٦أ ـ ب ، ٤٧).
(٣٦٣) اللوحات : (٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧).
(٣٦٤) اللوحـات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١).
(٣٦٥) اللوحات : (٤٠ ، ٦٠).
(٣٦٦) اللوحات : (٦٣ ، ٦٦).

وإلى جانب المواءمة الخاصة بالحروف والتى تلاعب الفنان بها وبأشكالها ، فقد كان للألوان دور بارز فى المواءمة ، حيث تلاعب بها الفنان أيضاً ، وذلك عن طريق استخدامه للتباين فى الدرجات اللونية فإذا كانت التحفة المعدنية مصنوعة من مادة داكنة فإن النقاش ينفذ كتاباته بالألوان الفاتحة[٣٦٧] والعكس بالعكس[٣٦٨] .

ويتضح من خلال استعراض التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة أن هذا الأسلوب كان أكثر وضوحاً على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية .

وربما كان الفنان يهدف من وراء ذلك إلى إحداث نوع من التباين بين الكتابات والأرضية المنفذة عليها ، بالإضافة إلى أن استخدام الفنان للدرجات اللونية المختلفة فى تنفيذ كتاباته يجعلها أكثر وضوحاً ، وبالتالى فإنها تؤدى الغرض الجمالى منها إلى جانب الغرض المتعلق بمضمونها ، وفى الوقت نفسه فإنها تكون ملفتة للنظر كما تيسر على المشاهد قراءتها بسهولة .

أما عن علاقة النص بالتحف المعدنية المنفذة عليها فى الفترة موضوع الدراسة فتنقسم إلى عدة أنواع ، منها :

أ) العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى .

ب) العلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية .

جـ) العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة .

ففى الحالة الأولى ، كانت العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى نادرة على التحف المعدنية ، سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية .

وعمومًا فإن هذه العلاقة غير مؤكدة إنما هى علاقة احتمالية ، فالموضوعات التصويرية على التحف فى الفترة موضوع الدراسة كانت قليلة ، كما أن النصوص الكتابية المنفذة على تلك التحف تضمنت العديد من التمنيات الطيبة ، والألقاب ، ومن ثم يمكننا القول بأن تلك التحف قد صنعت بغرض التزيين مثال ذلك :

---

(٣٦٧) اللوحات : (٥٨ ، ٥٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٩١).

(٣٦٨) اللوحات : (٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥).

ما ورد على بدن سلطانية من النحاس المحفور والمطعم بالذهب والفضة[٣٦٩] بصيغة :

(عز لمولانا السلطان المعظم العادل العالم مالك رقاب الأمم مولى سلاطين العرب والعجم ظل الأرضين) .

وتعد هذه الألقاب من جملة نعوت « أمير تيمور » ، وقد نفذت هذه الكتابات على بدن السلطانية من خلال شريط متسع على أرضية نباتية من فروع وأوراق ، ويفصل بين بدايته ونهايته منظر تصويرى لأمير جالس على عرشه ، يتوسط المنظر التصويرى ويقف على جانبيه شخصان[٣٧٠] ، وبأسفل كرسى العرش رسم لأوزة تبدو وكأنها تسبح فى الماء ، والمنظر التصويرى منفذ على أرضية نباتية من فروع وأوراق تمثل الأرضية نفسها المنفذ عليها النص الكتابى .

من الموضوعات التصويرية التى ترتبط بالنص الكتابى أيضاً :

ما ورد على سلطانية من النحاس الأصفر من العصر التيمورى[٣٧١] ، وتتضمن نصا كتابيا يتضمن العديد من الأمنيات الطيبة لصاحب التحفة « كالعز والإقبال والحلم والسلامة ، وغيرها » ، فى حين يتضمن الموضوع الزخرفى رسم فارس يمتطى صهوة جواده ، مكرر عدة مرات من خلال رسوم دوائر تفصل بين البحور الكتابية .

وربما يقصد بتلك الأمنيات الطيبة الدعاء للفارس أو الأمير الذى يمتطى صهوة جواده بالعز والإقبال والحلم والسلامة من المخاطر .

من جهة أخرى ، فقد ورد على قاع السلطانية نفسها [٣٧٢] اسم صاحب

---

(٣٦٩) لوحة ٣ .

(٣٧٠) ورد هذا المنظر كثيراً ضمن العديد من تصاوير المخطوطات من ذلك ما ورد على تصويره من مخطوط خمسة نظامى ، حيث تمثل التصويره منظراً فى الهواء الطلق يمثل أميرا جالسًا على عرشه يحيط به أتباعه .

- Miniatures Illuminations of Nisami's Hamsah, Tashkent , 1985, PL. 125.

(٣٧١) اللوحات : (٨ ، ٩) .

(٣٧٢) لوحة ١٠ .

التحفة بصيغة :

١ ـ على
٢ ـ غلوم
٣ ـ صاحبه

ويدل تنفيذ الاسم فى هذا المكان وبإسلوب مختلف عن الإسلوب المنفذ به بقية النص الكتابى ، على أن هذه التحفة قد آلت ملكيتها إلى هذا الشخص بعد صاحبها الأصلى .

وأن هذا الشخص يعد من العامة ، وليس من رجالات الطبقة الارستقراطية .

أما بالنسبة للعلاقة بين النص الكتابى وشكل التحفة المعدنية فكانت قليلة فى الفترة موضوع الدراسة ، وتكاد تقتصر على التحف المعدنية الصفوية دون التيمورية ، وتتضح تلك العلاقة من خلال بعض أشكال التحف المعدنية دون غيرها والمتمثلة فى الكشاكيل المعدنية[٣٧٣] ، والتى تأخذ شكل القارب ، وتتضمن تلك التحف نصوصاً كتابية يشتمل بعضها علي صيغة التوسل بالأئمة الشيعة الاثنى عشر[٣٧٤] ، وبعضها الآخر يشتمل على آية قرآنية[٣٧٥] نصها ﴿ أما السفينة فكانت لمساكين يعملون فى البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً[٣٧٦] ﴾ .

وفى كلتا الحالتين سواء الكتابات الشيعية ، أو الآيات القرآنية ، فإن هناك علاقة واضحة بين النص الكتابى وشكل التحفة المنفذ عليها ، فالكشكول يشبه القارب أو السفينة التى تمثل مركب النجاة التى يتمكن الشخص من خلالها الوصول إلى بر الأمان .

فالقارب هو الأداة أو الوسيلة ، والنص الكتابى هو المجداف الذى من خلاله يستطيع الشخص قيادة القارب إلى بر الأمان سواء أكان آية قرآنية أو نصا مذهبياً .

أما عن العلاقة بين النص الكتابى والغرض الذى من أجله صنعت التحفة

---

(٣٧٣) اللوحات : (٢٣ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢).
(٣٧٤) اللوحات : (٢٣ ، ٥٠).
(٣٧٥) اللوحات : (٥١ ، ٥٢).
(٣٧٦) سورة الكهف : آية ٧٩ .

فكانت أكثر وضوحًا على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، وتتضح هذه العلاقة في بعض أنواع التحف دون غيرها ، كأدوات الكتابة (المقالم(٣٧٧)، والدوى(٣٧٨)) ، وأدوات الإضاءة (كالشماعد(٣٧٩) ، والمسارج(٣٨٠) ، بالإضافة إلى معظم الآلات الحربية سواء الدفاعية(٣٨١) منها أو الهجومية(٣٨٢) ، إلى جانب بعض الصفائح المعدنية(٣٨٣) ، وبعض التحف الأخرى كالمراجل(٣٨٤) وأدوات الاستحمام (شكل ٣٠).

فأدوات الكتابة تتضمن عبارات أو رباعيات فارسية تتعلق بالخط والكتابة ، مثال ذلك : ما ورد على مقلمة من النحاس(٣٨٥) ، يشغل حافة غطائها رباعى فارسى بصيغة :

از خون دل نوشتم نزديك يار نامه إنى رأيت دهرا من هجرك القيامة

سر زخطت ندرام چون قلم كَرسرم بر دارى از بر چسون دوات

الترجمة :

كتبت بدم قلبى رسالة إلى حبيبى إنى رأيت دهرا من هجرك القيامة

حتى وإن ترفع أنت رأسى عن صدرك الشبيه بالدواة

أيضًا ما ورد على ظاهر بدن دواة من البرونز(٣٨٦) ، بصيغة :

تاقلم توقيع سلطانى بوسيد زين دوات

---

(٣٧٧) لوحة ٤ .

(٣٧٨) لوحة ٣٤.

(٣٧٩) اللوحات : (٢٨ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٦٣ ، ٦٩).

(٣٨٠) Komaroff : The Golden Disk , PL. 14, P. 184 .

(٣٨١) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٤٥ ، ٤٦أ ـ ب ، ٤٧).

(٣٨٢) اللوحات : (٣٣ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٢).

(٣٨٣) اللوحات : (٦، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧).

(٣٨٤) لوحة ٧ .

(٣٨٥) لوحة ٤ .

(٣٨٦) لوحة ٣٤ .

ازسياهـــى دم بـــدم بيرون دهد آب حيات

الترجمة :

طالما قبل قلم التوقيع السلطاني هذه الدواه

يخرج من الحبر الأسود لحظة بعد لحظة ماء الحياة

ويتضح من مضمون النصين السابقين مدى الارتباط بين الغرض الذى من أجله صنعت التحفة وبين النص الكتابى ، الذى نفذ فى وضع بارز ومناسب على التحفتين كلتيهما .

ومن بين التحف المعدنية التى يرتبط النص الكتابى بالغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف ما ورد على بعض أدوات الإضاءة كالشماعد والمسارج(٣٨٧) ، فبالنسبة للشماعد غالباً ما كان يرد عليها رباعيات فارسية من قصة الفراشة والشمعة، من ذلك ما ورد على بدن شمعدن من النحاس الأصفر(٣٨٨) ، من خلال ثلاثة مستويات أفقية ، يتضمن كل مستوى أربعة بحور مستطيلة متماسة ، ونص الكتابات:

شمع من نيست بجا غمكده افـــروزى تـو

بكما رفت وچه شد اين همه دل سوزى تو

الترجمة :

إن خبا شمعى فأنت مبدد الهموم ولكن إلى أين ولت كل مواساتك وخرقتك

كما يشغل بيت الشمعة (الشماعة) رباعى فارسى آخر ، بصيغة :

زاتش عشقــت علـــم زد رشته جانم چو شمع

(٣٨٧) ظهر فى القرن (٨هـ/ ١٤م) طراز من المسارج مزود بخزان على شكل كرة مضغوطة ومثبتة على أنبوبة فى قاعدة خاصة ، وأحياناً يجرى تصنيف هذا النوع مع الشماعد رغم أن بعضها يحتوى ضمن الكتابات المنقوشة عليه تسمية المسرجة .

ـ بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهيرميتاج ، ص ١٠٤ .

(٣٨٨) لوحة ٣٧ .

اشك شد يكسر تنم وز   ديده ميرانم چو شمـع

الترجمة :

من نار عشقك أضاءت فتيلة روحى كالشمع

صار جسدى كله دموعا وكنت أهرق من عينى الدموع كالشمع .

أيضًا ما ورد على فوهة مسرجة من النحاس من العصر التيمورى مؤرخة بسنة (٨٦٣هـ/ ١٤٥٨م) بصيغة :

(لوقف هذه المسرجة المنيرة المضيئة بالعنايات الأزلية والسعادات الأبدية) .

وبأسفل هذا الشريط شريط كتابى آخر بصيغة :

(فى شهور سنة ثلث وستين وثمانماية على الروضة الرضوية أفقر العباد .....)

ومن خلال المثالين السابقين يتضح مدى الارتباط بين النص والغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف ، فقد صنعت بغرض الإضاءة ، وذلك من خلال الإشارات التى وردت ضمن الكتابات المنفذة عليها ، إلى جانب أن تلك الكتابات تضمنت أسماء تلك التحف ، والأماكن التى أوقفت عليها كمشهد[٣٨٩] الإمام الرضا بمدينة مشهد[٣٩٠] .

---

(٣٨٩) المشهد : لغة هو مجمع الناس ومحفلهم ، وكل مكان يشهده الخلق ويحتشدون به فهو مشهد، وقد شاع استعمال كلمة المشهد فى العراق قديماً وحديثًا لمرقد الأئمة .

ـ سعاد ماهر : مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف ، دار المعارف ، ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(٣٩٠) مشهد : مدينة تاريخية ودينية ، حاليا مركز محافظة خراسان ، وتقع فى جنوب جبال ، هزار مسجد « أى الألف مسجد ، وهى مدينة مقدسة لدى الشيعة حيث يوجد بها مقام وقبر الإمام الثامن على الرضا بن موسى ، والذى يعتبر من أهم المزارات لدى الشيعة الإمامية، وقد نالت تلك المدينة إبان حكم التيموريين فى القرن الخامس عشر الميلادى كل عناية واهتمام ، حيث قام « شاه رخ » بتوسعة حرم الإمام الرضا ، كما قامت زوجته « كَوهر شاه » ببناء مسجد آخر بجوار مشهد الإمام الرضا ، والذى يعرف باسمها .

ـ أنور الياسين : إيران ـ تراث الروح ونسائم الانفتاح ، مجلة العربى ، العدد ٤٤٧ ، أغسطس ١٩٩٨ ، ص ٤٦ .

من جهة أخرى ، فإن العلاقة بين النص الكتابى والغرض الذى من أجله صنعت التحفة يظهر بوضوح من خلال الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية ، فغالباً ما تتضمن النصوص الكتابية الكثير من الآيات القرآنية التى تشتمل مضامينها على معانى الحفظ والوقاية من الشرور والمهالك ، بالإضافة إلى معانى النصر والظفر بالأعداء ، والاستعانة بالله تعالى لتحقيق هذا النصر ، هذا فضلاً عن العديد من أسماء الله الحسنى والتى وردت بصيغة المنادى والتى يقصد منها التضرع إلى الله عز وجل ، مثال ذلك :

ما ورد على خوذة من الصلب[٣٩١] من العصر التيمورى ، تتضمن نصا قرآنيا بالقرب من الحافة ، بصيغة : (بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما فى السموات وما فى الأرض .... أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون[٣٩٢]) .

ويعلو الشريط الكتابى رسوم أوراق نباتية تتضمن بعضا من أسماء الله الحسنى .

أيضًا ما ورد على واقية ذراع من الصلب[٣٩٣] من العصر الصفوى ، مؤرخة بسنة (١١٢٣هـ/ ١٧١١م) تتضمن عبارات دعائية ، وعبارات الحسبلة ، والحوقلة، بصيغة :

« يا قاضى الحاجات » ، وحسبى الله / ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله » .

بالإضافة إلى ذلك فقد ورد على نصل خنجر من الصلب[٣٩٤] ، ينسب إلى

---

(٣٩١) اللوحات (٣٠ ، ٣١)

(٣٩٢) سورة البقرة : الآيات ٢٢٥ ، ٢٥٧ .

(٣٩٣) لوحة (٤٦ أ ـ ب).

(٣٩٤) لوحة ٣٣ .

ورد أيضًا على نصل خنجر من الصلب ، محفوظ بمتحف الهيرميتاج ، ومؤرخ بالنصف الثانى من القرن (١٠هـ/ ١٦م) رباعى فارسي ، يتضمن العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ، بصيغة :

هركـاه كه خنجرت ازكين دم رده است   خونر نرى أو زمانه برهم رده است
اذ نازكـى وصفاى جوهر كـه دروسـت   ما ننده برك بيـد شبنـم زده است
الترجمة : فى كل وقت تحدث خنجرك عن الانتقام   تسبب الزمان فـى إراقة دماءه
من رقة الجواهر المرصعـة فيـه وصفائهـا   ومثل ورقة الصفصاف النديـة   =

نهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) بيتان من الشعر محصوران داخل بحور مستطيلة ، بصيغة :

بيد خنجر ميكشدهر صبحدم بر روى ما
من درين فكرم كه أو بيد يست خنجر جون ميكشد
خنجر كين بكف آن شوخ ستمكر دارد
بهرخون ريز كسان بازجة در سر دارد

الترجمة :

يشهر الصفصاف خنجرا فى وجهى كل صباح
حتى أننى أتخيل كل من يشهر خنجرا صفصافا
وهذا الظالم الجرئ يحمل فى قبضته خنجر الإنتقام
وذلك لإراقة الدماء ولا شىء غير ذلك يدور فى رأسه

من الآلات الحربية التى وصلتنا والتى ترتبط النصوص الكتابية فيها بالغرض الذى من أجله صنعت تلك الآلات ، نصل سيف من الصلب(٣٩٥) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٣٩٦) ، من العصر الصفوى ، يتضمن ثلاثة أشرطة أفقية تشتمل على بعض العبارات الشيعية التى تختص بولاية الإمام على كرم الله وجهه ، بالإضافة إلى لفظ الجلالة واسم الرسول ﷺ والخلفاء الأربعة الراشدين ـ من المحتمل أن تكون أسماء الخلفاء الراشدين قد أضيفت فى فترة لاحقة لإنتاج السيف ، حيث إنها منفذة على واقية السيف وليس النصل ـ ، واسمى الحسن والحسين ، إلى جانب بعض العبارات الدعائية والآيات القرآنية التى تتضمن الحمد والثناء على الله تعالى ، وتمنى النصر على الأعداء .

واعتقد أن تنفيذ التحفة بهذا الشكل ، من حيث وجود مثل هذا الكم من

= وعلى الجانب الآخر للنصل بيت شعر آخر بصيغة :

بزن برسينة من خنجرى زراحت بردلم بكشادرى جند

الترجمة : لتغمد فى صدرى طعنات الخنجر حتى يستريح قلبى مما اعتراه من ألم

بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٨٦، ص ١١٧ .

(٣٩٥) اللوحات : (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦).

(٣٩٦) رقم السجل : (٩٩٧٤) .

الكتابات عليها ، ربما تستخدم كأداة يستخدمها الشاه للظهور فى الاحتفالات والمناسبات الدينية ، ولا يتم استخدامها كأداة فعلية للقتال .

أيضا ما ورد على نصل سيف من الصلب[٣٠٧] ، محفوظ بالمتحف الإسلامى[٣٩٨] ، ويتضمن عبارات دعائية بصيغة (يا قاضى الحاجات ـ يا كافى المهمات) .

أيضاً ما ورد على نصل سيف ثالث[٣٩٩] محفوظ بالمتحف نفسه[٤٠٠] ، بصيغة:

(ما سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا على) (وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس وليعلم الله من ينصره ورسله » بالغيب إن الله قوى عزيز »)[٤٠١] .

من جهة أخرى فقد وصلتنا بعض التحف المعدنية الأخرى التى تتضمن نصوصاً كتابية حرص النقاش أن يربط بين مضمون النصوص والغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف ، مثال ذلك : ما ورد على مرجل من البرونز[٤٠٢] من العصر التيمورى مؤرخ بسنة (٨٠١هـ/ ١٣٩٩م) يتضمن آية قرآنية ، وحديثًا نبوياً بصيغة :

(قال الله تبارك وتعالى أجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام[٤٠٣] .. وقال عليه السلام من بنى سقاية فى سبيل الله تعالى بنى الله تعالى له حوضا فى الجنة) .

ويتضح من النص الكتابى المنفذ على حافة ظاهر المرجل الغرض الذى من أجله صنع ، فمعنى السقاية سواء سقاية حجاج بيت الله الحرام أو بناء الأسبلة لسقاية الناس والثواب الذى يناله صاحب تلك المنشأة ، والتى ورد معناها على المرجل تدل على أنه استخدم كسبيل لوضع الماء فيه لرواد ضريح أحمد اليسوى بالتركستان .

---

(٣٩٧) لوحة ٨٦ .

(٣٩٨) رقم السجل : (٤٣٦٥).

(٣٩٩) اللوحات (٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩) .

(٤٠٠) رقم السجل : (٤٢٦٦).

(٤٠١) سورة الحديد : آية ٢٥ .

(٤٠٢) لوحة ٧ .

(٤٠٣) سورة التوبة : آية ١٩ .

من التحف المعدنية الأخرى التي يرتبط النص الكتابي فيها بالغرض الذي من أجله صنعت التحفة سطل من النحاس (شكل ٣٠) مؤرخ بالنصف الثاني من القرن (٩هـ/ ١٥م) ، يتضمن نقشا كتابيًا بالقرب من حافة ظاهر البدن يشتمل على رباعي فارسي نصه :

جون بحمام در ايدمه من بيوسته   قرص زرين فلك سطل ومه نردسته

تا بحمام در ايدمه من بيوسته   سطل آبيست برادبده وابرو دسته

الترجمة :

حينما يأتي قمرى إلى الحمام مشرق النور

وتصبح الشمس والقمر قطعة نرد

كلما يفد بدرى إلى الحمام

تتراءى له عيني سطل ماء وحاجبي يده

ويتضح من خلال النص الكتابي مدى التوافق بين مضمون الرباعي الفارسي والغرض الذي من أجله صنعت التحفة ، والتي تبين أن هذا السطل ـ كما هو واضح من النص ـ كان مخصصا للاستحمام .

كما وصلتنا بعض الصفائح المعدنية التي تتضمن نصوصًا كتابية ترتبط بالغرض الذي من أجله صنعت تلك التحف ، من ذلك ، صفيحتان معدنيتان من الصلب[٤٠٤] على ضلفتي باب ضريح أحمد اليسوى ، وتتضمنان نقشًا كتابيا بصيغة الابتهال والتضرع إلى الله تعالى ببعض أسمائه وصفاته . ونص الكتابات : (يا حنان يا منان يا ديان يا رحمان يا سبحان يا برهان) .

ومضمون هذه الكتابات يناسب تمامًا المكان المنفذ عليه والذي يمثل إحدى المنشآت الدينية من العصر التيموري .

أيضًا ما ورد على حلية باب من الصلب[٤٠٥] ، مؤرخة بالقرن (١١هـ/ ١٧م)

---

(٤٠٤) لوحة ٦ .

(٤٠٥) لوحة ٤٤ .

تتضمن عبارة دعائية نصها (يا مفتح الأبواب)[٤٠٦]، وآية قرآنية نصها « سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار[٤٠٧]» ، ويتناسب مضمون النص الكتابى مع وجود مثل هذه الحليات على الأبواب التى تزينها .

وفضلا عن الأنماط السابقة للعلاقة بين النصوص الكتابية وبين الموضوع الزخرفى وشكل التحفة والغرض الذى من أجله صنعت ، فقد وصلنا عدد قليل من التحف المعدنية جمع بين النص الكتابى وأكثر من عنصر من العناصر المرتبطة به وذلك فى الفترة موضوع الدراسة ، مثال ذلك : درع من الصلب[٤٠٨] من العصر التيمورى مؤرخ بسنة (١١١٤هـ / ١٧٠٢ـ ١٧٠٣م) تتوسط ظاهر التحفة بخارية تتضمن نصا كتابيًا بصيغة (لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار) ، بينما يشغل الأركان الأربعة للدرع منظر انقضاض ، وفيه رسم لأسد ينقض على غزال ، فالنص الكتابى يتضمن عبارة شيعية (لا فتى إلا على) فقد صنع الدرع فى الفترة الصفوية ومن ثم يلزم وجود مثل هذه العبارة ، أما عبارة (ولا سيف إلا ذو الفقار) فعلى الرغم من أنها غير مناسبة على هذه التحفة ـ والتى عبارة عن درع والذى يعد من الآلات الدفاعية ، وليس سيفًا كما تضمنت العبارة ـ لكن تجاوزا يمكننا اعتبارها من العبارات التى يرد استعمالها كثيرًا على التحف المعدنية والتى تعد مكملة للعبارة السابقة عليها والتى كان يقصدها النقاش .

بينما يدل منظر الانقضاض على أن صاحب التحفة سوف يتمكن من عدوه مثلما هو الحال فى الرسم .

ومن ثم فإن هذه التحفة تظهر أكثر من غيرها مدى التوافق بين النص الكتابى والموضوع الزخرفى وشكل التحفة ووظيفتها وهى تعتبر من التحف المعدنية الصفوية المتميزة .

---

(٤٠٦) وردت هذه العبارة كثيرًا على مداخل الخلفيات المعمارية فى تصاوير المخطوطات المختلفة ، سواء أكانت رسوم حصون أو قصور أو مساجد .

انظر : Ashrafi (M. M) : Persian - Tajik poetry in XIV - XVII Centuries Miniatures, Dushanbe, 1974, PLS. 38-39, PP. 52, 53 .

(٤٠٧) سورة الرعد : آية ٢٤ .

(٤٠٨) لوحة ٤٧ .

الباب الثالث

دراسة مقارنة بين الكتابات على التحف المعدنية والعمائر

فى الفترة موضوع الدراسة

الفصل الأول : من حيث أنواع الخطوط .

الفصل الثانى : من حيث مضمون الكتابات .

الفصل الثالث : المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها .

لقد وقع اختيارى على العمائر التيمورية والصفوية لعقد الدراسة المقارنة مع التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة دون غيرها من التحف التطبيقية الأخرى، لعدة أسباب أجملها فيما يلى :

ـ قلة استخدام الكتابات على التحف التطبيقية المعاصرة ، بل وندرتها مثل الخزف والنسيج والسجاد وغيرها .

ـ تنوع الكتابات على العمائر ما بين الكتابات التسجيلية من ألقاب وتوقيعات صناع وتواريخ بالإضافة إلى الكتابات الدينية والمذهبية والفارسية .

ـ العلاقة بين الكتابات المنفذة على التحف المعدنية باعتبارها تحفا تخص السلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة ، وبين العمائر التى أمر بتشييدها الرعاة أنفسهم (السلاطين والأمراء وغيرهم) .

وقد تناولت المقارنة من حيث أنواع الخطوط ، ومضمون الكتابات فضلا عن المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها سواء على المعادن أو العمائر موضحا أوجه الشبه والاختلاف بين أنواع الخطوط ، ومضمون الكتابات ، والعلاقة بين النقوش الكتابية والتحف المعدنية أو المنشآت المعمارية المنفذة عليها .

الفصل الأول

من حيث أنواع الخطوط

لعبت الكتابات الأثرية دوراً واضحًا ليس على العمائر الإيرانية فى العصرين التيموري والصفوي وحسب بل على العمائر الأخرى بمختلف أشكالها وأنواعها فى سائر أنحاء العالم الإسلامى شرقه وغربه ، وذلك فى العصور التاريخية المختلفة ؛ وقد تميزت تلك الكتابات بالتنوع سواء فى الشكل أو فى المضمون ، بحيث أصبحت تشكل ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامى .

هذا وقد استخدم الفنان العناصر الزخرفية الهندسية والكتابية جنبا إلى جنب على أسطح العمائر [1]. ولكن سرعان ما وجد النقاش فى الكتابات مجالا لإظهار عبقريته لا سيما وأن اتساع الأسطح على العمائر قد أتاح له كل فرص الإبداع ، فأطلق يده وخياله معًا وأنتج أشكالاً متنوعة للخط .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على العمائر عن أنواع النقوش الأخرى ، حيث انفردت بطراز خاص عن غيرها ، وفيه غير هذا كبر يساعد على إمكانية قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التى تعوق الإنطلاق [2].

وقد تنوعت أشكال الخطوط ، والأماكن التى نقشت فيها تلك الخطوط على العمائر ، فبالنسبة للخطوط ، فقد استخدم الفنان الإيرانى عدة أنواع من الخط الكوفى أهمها على الإطلاق الكوفى الهندسى ، كما استخدم النستعليق إلى جانب الثلث [3].

أما فيما يتعلق بالأماكن التى نقشت فيها تلك الكتابات ، فتميزت بالتنوع فمنها ما نفذ على صدور المداخل أو أعلى المحاريب أو أعلى واجهة إيوان القبلة أو غيره من الإيوانات الأخرى المطلة على الصحن ، ومنها ما هو على هيئة

---

(١) The Architural Treasures of Uzbekistan . A Museum in the , Tashkent 1981, P. 33 .

(٢) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٧٩ .

(٣) محمد يوسف كيانى : معمارى إيران در إسلام ، تهران ١٣٦٦ هـ. ش ، ص ٣٤٦ .

أشرطة كتابية تمتد بطول الواجهة أو أعلى المدخل الرئيسى أو تشغل الواجهات الأربع المطلة على الصحن (٤).

وتتميز العمائر الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى بأن الكتابات شغلت مساحات كبيرة ومتسعة بحيث لا يكاد يخلو عنصر من العناصر المعمارية من تنفيذ العديد من الكتابات سواء داخل أشرطة كتابية أو تغشى سطح العنصر المعمارى بالكامل .

هذا ولقد كانت هناك علاقة واضحة بين الكتابات على المعادن والعمائر المعاصرة لها فى الفترتين التيمورية والصفوية ، من حيث تنوع أشكال الخطوط المنفذة على كلتيهما بالإضافة إلى تنوع مضامين الكتابات على المعادن والعمائر أيضاً ..

وإلى جانب تلك العلاقة الواضحة بين كتابات المعادن والعمائر ، فلقد كان هناك أوجه الاختلاف التى ميزت الكتابات على العمائر عن مثيلتها على المعادن والعكس بالعكس .

وسوف أتناول فى هذا الفصل أنواع الخطوط التى شاع استخدامها على العمائر التيمورية والصفوية ، مع مقارنتها بمثيلتها على المعادن ، موضحا أوجه الشبه والاختلاف بين تلك الخطوط المنفذة على العمائر والمعادن .

فبالنسبة للخطوط التى استخدمت على العمائر فقد تميزت بالتنوع مثلما كان الحال على التحف المعدنية المعاصرة ،ومن بين تلك الخطوط الكوفى بأنواعه ، والثلث ، والفارسى .

أولاً : الخط الكوفى :ـ

يعد من أكثر أنواع الخطوط شيوعا على العمائر التيمورية والصفوية ، كما استخدم أيضًا على المعادن المعاصرة ، لكنه كان أكثر استخداما على العمائر عن

---

(٤) محمد حمزة الحداد : العلاقة بين النص التأسيسى والوظيفة والتخطيط المعمارى للمدرسة فى العصر المملوكى ، ضمن أبحاث ندوة « المدارس فى مصر الإسلامية » سلسلة تاريخ المصريين ، العدد رقم ٥١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ٢٧٥ .

التحف المعدنية .

فبالنسبة للمعادن فقد اقتصر استخدامه فى نطاق محدود ، وذلك فى بدايات العصر التيمورى ، ثم اختفى تمامًا من على بقية نماذج ذلك العصر ، بينما لم يظهر على أى من التحف المعدنية الصفوية .

أما على العمائر فكان يمثل القاسم المشترك مع خط الثلث المنفذ على تلك العمائر باختلاف وظائفها وأشكالها ، بل أنه يمكننا القول بأنه تفوق على أنواع الخطوط الأخرى المنفذة معه من حيث المساحات المنفذ عليها .

وقد تفرع الخط الكوفى المنفذ على العمائر إلى عدة أنواع مثلما تفرع على المعادن التيمورية ، وإن كانت أنواعه على العمائر أكثر تميزا وتطورا عن تلك المنفذة على المعادن ومن بين أنواع الخط الكوفى التى استخدمت على العمائر ، ونفذ بعضها على المعادن :ـ

الكوفى المربع الهندسى (٥) (الأشكال ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨) :

لم أتناول هذا النوع من الخط بالدراسة ، عندما تناولت سائر أنواع الخط الكوفى على المعادن ، حيث لم ترد أية نماذج من هذا الخط على التحف المعدنية ، ويرجع ذلك لطبيعة هذا الخط التى تحتاج إلى مساحات كبيرة ومسطحة لينفذ عليها، ومن ثم فإن العمائر كانت مناسبة تماما لهذا الخط دون المعادن ؛ كما أنه كان يغلب على نصوص ذلك الخط الصفة الدينية ، وبالتالى فإنها تكون مناسبة تماما لاستخدامها على العمائر دون غيرها من التحف التطبيقية بصفة عامة والمعادن بصفة خاصة .

وهذا النوع من الخط يتم فيه ترتيب الكتابة الكوفية القائمة الزوايا بداخل أشكال هندسية مختلفة كالمثلث والمربع والمستطيل والدائرة والمثمن وغيرها من

---

(٥) يعد إطلاق هذا المصطلح على هذا النوع من الخط أكثر تعميما من إطلاق لفظ الهندسى عليه ، حيث إن الكوفى الهندسى تعبير غير جامع لأن الكوفى بعامة هندسى .
فالكوفى مربع من حيث النشأة ومن حيث التربيع الصرف ، والتى لا توجد فى غيره تقريباً ، ومن حيث الأسلوب العام وأسلوب القراءة .

الأشكال الهندسية .

وعلى أية حال فإن هذا الخط بأشكاله المختلفة يعد من أنواع الخط الكوفى الأكثر شيوعًا على العمائر ، وقد كثر استخدام تلك الأشكال الهندسية فى إيران منذ القرن (٦هـ / ١٢م) ، ووجد هذا النوع أول الأمر فى المبانى المتخذة من الطوب المحروق حيث أمكن إستخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق فى إبداع هذه الأشكال الكتابية (٦) .

وهذه الطريقة هى أكثر إستخداماً على العمائر فى الفترتين التيمورية والصفوية .

الكوفى المضفور :-

إستخدم الكوفى المضفور جنبا إلى جنب مع أنواع الخطوط الأخرى سواء على العمائر أو المعادن فى الفترة موضوع الدراسة ، ولكنه لم يستخدم بالدرجة نفسها التى استخدم بها الكوفى الهندسى فاحتل المرتبة الثانية بعد الكوفى الهندسى على العمائر .

فى حين كان استخدامه نادرا جدا على التحف المعدنية المعاصرة (٧) ، ووجد مدمجًا مع بعض العناصر الزخرفية الأخرى كرسوم رؤوس أدمية متقابلة ومتدابرة (شكل ٥٥) .

أما على العمائر فقد توافرت فى هذا الخط كل العناصر الزخرفية من ضفر بعض الحروف وجدلها مع بعضها (٨) . كما تلاعب الفنان بالأشكال الخاصة بضفر قامات الحروف ، بحيث غلب عليها أحيانًا الشكل الهندسى (٩) ، وفى أحيان أخرى استخدم بعض الأشكال المتنوعة لضفر تلك القامات (١٠) .

---

(٦) إبراهيم جمعة : المرجع السابق ، ص ٧٩ ـ ٨٣ .

(٧) لوحة ٢ .

(٨) حسين عليوة : الكتابات الأثرية العربية ، ص ٢١٢ .

(٩) اللوحات : (١١٧ ، ١١٨) .

(١٠) Voronina (V.) Arcitectural Monuments of Middle Asia, Leningrad 1969 PLS. 69, 72 .

هذا وقد ورد الكوفى المضفور على العمائر مدمجًا مع بعض الأنواع الأخرى كالكوفى المورق ، حيث أضاف النقاش لبعض الحروف رسوم أوراق نباتية متقابلة ؛ وفى كل الأحوال فقد نفذت الكتابات الكوفية المضفورة على أرضية نباتية من فروع وأوراق .

الكوفى البسيط :ـ

نفذ النقاش هذا النوع من الخط بإسلوب واحد يكاد يكون متكرراً على المعادن الإيرانية والعمائر المعاصرة لها ؛ وذلك من خلال إضافة زيادة بسيطة أو شرطة صغيرة لهامات حروف هذا الخط ، ونلاحظ أن هذا الخط كان قليل الإستخدام على المعادن حيث إقتصر استخدامه على التحف التيمورية المبكرة دون الصفوية .

أما على العمائر فقد استخدم بصورة أكثر وضوحا من استخدامه على المعادن ، لكنه يأتى فى مرتبة تالية بعد الكوفى الهندسى ، حيث استخدم منفذا داخل أشرطة مستطيلة سواء على الواجهات (شكل ٦٤) أو المداخل ، فى حين كان استخدام الكوفى الهندسى منفذا داخل مساحات مستطيلة ومربعة على جميع الواجهات وأبدان المآذن وعلى المداخل وبواطن العقود .

الكوفى المورق والكوفى المزهر :ـ

مثلما كان الحال بالنسبة للكوفى المضفور والبسيط من حيث استخدامها فى مرحلة تالية بعد الكوفى الهندسى ، ينطبق ذلك أيضًا على الكوفى المورق والمزهر ، حيث استخدما على العمائر أيضًا ، ولكن بشكل بسيط ، ومع هذا فإن استخدامهما على العمائر فاق استخدامهما على التحف المعدنية المعاصرة ، والذى اقتصر على التحف المعدنية التيمورية واختفى تمامًا من على التحف الصفوية .

أما فيما يتعلق باستخدامهما على العمائر ، فقد نفذ بشكلين مختلفين أحداهما تنبثق فيه العناصر المورقة من هامة الحرف مباشرة (Foliated) ، والآخر تنبثق فيه العناصر المورقة من أفرع نباتية قد تقصر أو تطول تتصل بهامات الحروف(Floriated) وذلك حسب المساحة المتاحة أمام النقاش لتنفيذ نقوشه الكتابية .

ويعد الشكل الثانى للخط الكوفى هو الأكثر شيوعا على العمائر من الشكل الأول.

ثانيا : خط الثلث :ـ

يعد خط الثلث من أهم الخطوط المنسوبة [11]، حيث قارب درجات الكمال رسما ووزنا فى الفترة موضوع الدراسة ، فلقد أدى دوراً هامًا فى زخرفة معظم المنتجات الفنية فى العصرين التيمورى والصفوى ، بالإضافة إلى العمائر بأشكالها المختلفة .

وقد نفذ هذا الخط على العمائر والتحف المعدنية المعاصرة لها بإسلوب واحد تقريبًا حيث استمد الفنان طوالع الحروف كالألفات واللامات وهامات الكافات وطوالع الطاء والظاء بطول الشريط الكتابى وأنهاها بشكل شرطة أو شوكة صغيرة تتجه إلى اليمين مثلها فى ذلك مثل الخط الكوفى البسيط ذى الزيادات (الأشكال ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٦) .

ولكن على الرغم من أن كلا الخطين قد نفذا بإسلوب واحد على العمائر والمعادن ، إلا أن هناك ملاحظة تستحق الاهتمام ، ألا وهى أن خط الثلث كان أكثر تميزا على المعادن منه على العمائر ، حيث إنه استخدم على العديد من التحف المعدنية بصورة منفردة ، فلم تكن معه نقوش كتابية أخرى ، وإن وجدت تلك الخطوط الأخرى فإن خط الثلث يحتل مساحة أكبر من هذه الخطوط ، أما على العمائر فإن خط الثلث لم يرد بصورة منفردة ، وإنما وردت معه عدة خطوط أخرى كالكوفى بأنواعه (شكل ٦٧) وأحيانا الفارسى ، ليس هذا وحسب بل غالبا ما يتخلل الشريط الكتابى المنفذ بخط الثلث نصا كتابيا آخر يختلف فى الشكل والمضمون عن خط الثلث وغالبا ما يكون منفذا بأحد أنواع الخط الكوفى [12].

من جهة أخرى ، فلقد استخدم خط الثلث فى تنفيذ العديد من النقوش الكتابية ذات المضامين المختلفة سواء الدينية ، أو المذهبية ، أو التسجيلية وينطبق هذا على كل من المعادن والعمائر ، وهو فى هذا يختلف عن الخط الكوفى الذى اقتصر استخدامه على تنفيذ الكتابات ذات المضمون الدينى على العمائر والمعادن إن وجد .

---

(١١) يوسف ذنون : خط الثلث ومراجع الفن الإسلامى ، ص ١١٣ .
(١٢) انظر على سبيل المثال اللوحات : (١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٧) .

ثالثا : الخط الفارسي :ـ

على الرغم من أن الخط الفارسي يعد ابتكارا إيرانيا خالصًا ، استخدموه فى كتاباتهم وآدابهم وعلى منتجاتهم الفنية ، إلا أنه كان قليل الاستخدام على العمائر ، أو بمعنى أكثر تحديدا لم يحتل المرتبة الأولى بين الخطوط التى استخدمت على العمائر ، فقد احتل الخط العربى بنوعيه اليابس واللين المرتبة الأولى يليه الخط الفارسى ، ويرجع ذلك بلا شك إلى مضمون النصوص الكتابية المنفذة على العمائر والتى تحتوى على العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والعبارات الدينية التى لا بد من أن تكتب بالعربية .

بالإضافة إلى أن طبيعة الحروف العربية سواء المنفذة بالكوفى أو الثلث تتناسب مع الأشكال الزخرفية المنفذة معها أكثر من حروف الخط الفارسى فعلى الرغم من أنها منفذة بالأبجدية العربية إلا أن طبيعة الخط الفارسى لا تتناسب مع الأشكال الزخرفية المنفذة مع الحروف العربية .

أما عن الخط الفارسى على التحف المعدنية فقد كثر استخدامه على تلك التحف عن العمائر المعاصرة ، فقد استخدم جنباً إلى جنب مع الخطوط العربية على المعادن التيمورية ، وفى نهاية العصرين التيمورى والصفوى استخدم بصورة منفردة على بعض التحف المعدنية .

ومعظم الكتابات المنفذة بالخط الفارسى على المعادن كانت تتضمن رباعيات فارسية ذات أغراض مختلفة تنوعت ما بين الغزل الحسى ، والغزل الروحى ، وغيرهما ومثل هذه المضامين لا يمكن استخدامها على العمائر ، حيث لا تتناسب مع الغرض الذى من أجله أنشئت تلك العمائر ؛ فقد استخدم الخط الفارس على العمائر فى تنفيذ بعض الكتابات التسجيلية ، وبعض الأشعار ذات المضمون الشيعى .

وعلى الرغم من استخدام الخط الفارسى على كل من المعادن والعمائر المعاصرة لها إلا أنه كان أكثر شيوعًا على المعادن دون العمائر ؛ وعلى أية حال فقد نفذ الخط الفارسى بإسلوب قريب إلى حد ما من ذلك المنفذ به خط الثلث على المعادن لدرجة أوجدت صعوبة كبيرة فى التفرقة بين كلا الخطين نظراً للتشابه الواضح بينهما ؛ وإن تميز الخط الفارسى فى تلك الفترة سواء على العمائر أو المعادن بالوضوح وبأن حروفه يمكن تمييزها عن بعضها ، كما أن كلماته لا يتصل بعضها ببعض بعكس ما كان عليه هذا الخط قبل الفترة التيمورية من تداخل كلماته وتشابك حروفه مما جعله بعيدا عن أصوله إلى حد كبير .

الفصل الثانى
من حيث مضمون الكتابات

تنوعت مضامين الكتابات على كل من المعادن والعمائر فى الفترتين التيمورية والصفوية ، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنه كان هناك تشابه إلى حد كبير بين مضمون تلك الكتابات .

وقد اشتملت تلك المضامين على العديد من الكتابات الدعائية ، بالإضافة إلى الكتابات التسجيلية من ألقاب وتوقيعات صناع وأسماء من صنعت لهم التحف أو أمروا بإقامة تلك المنشآت فضلا عن التواريخ .

ومن بين المضامين التى شاعت على كل من المعادن والعمائر والكتابات الدينية والمذهبية والأشعار الفارسية .

وسوف نتناول تلك المضامين من حيث أوجه الشبه والاختلاف فيما بينها على المعادن والعمائر ، وأى المضامين شاع استخدامها على المعادن أو العمائر ؟ وأيها قل ؟

وما السبب فى شيوع تلك المضامين ، أو قلتها على المعادن أو العمائر ؟

ومن بين تلك المضامين :ـ

الكتابات الدعائية :ـ

تضمنت الكتابات الدعائية على العمائر والمعادن العديد من الكلمات والعبارات الدعائية المتشابهة ، ولكن يلاحظ أن تلك الكتابات كانت أكثر تنوعا على المعادن عن العمائر ، وخصوصا تلك العبارات الخاصة بالدعاء لمالك التحفة ، أو تلك العبارات التى يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة وطول العمر وغيرها ؛ فمثل هذه العبارات يقتصر استخدامها على المعادن فقط ، لأن مضمونها يكون مناسبًا تمامًا للغرض الذى من أجله صنعت تلك التحف . ولا يستثنى من ذلك سوى بعض النصوص التسجيلية التى وردت على العمائر والتى تتضمن الدعاء لصاحب المنشأة أو من أمر بإقامتها .

ومن العبارات الدعائية التى وردت بصيغ تكاد تكون متشابهة على المعادن والعمائر بعض الكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ، ومن ثم فإن هذه العبارات تكون مناسبة تماما للعمائر والوظائف التى شيدت من أجلها ، كما تكون مناسبة كذلك لبعض التحف

المعدنية كالآلات الحربية دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى .

في حين تنفرد العمائر عن المعادن في ورود بعض الأذكار المأثورة عن الرسول ﷺ والتي يأتي ذكرها مناسباً تماماً للعمائر عن المعادن .

فبالنسبة للعبارات الدعائية الخاصة بصاحب المنشأة أو بمن أمر بإقامتها ، فتشبه مثيلتها الخاصة بمالك التحفة(١٣) وقد وردت مثل هذه العبارات على العمائر التيمورية والصفوية مثال ذلك نص تأسيسي أعلى مدخل ضريح أحمد اليسوى بالتركستان(١٤) بصيغة :ـ

١ ـ أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم ... أمير تيمور .

٢ ـ كوركان ابن أمير ترغاى ... ... **خلد الله تعالى ملكه وسلطانه** .

نص تأسيسي آخر أعلى محراب مسجد بيبى خانم بسمر قند (١٥)، بصيغة (أمر ببناء هذا الجامع المبارك العالى أفضل الدنيا والدين أمير تيمور كوركان ... خلد الله تعالى سلطانه ...) (١٦).

كما وردت مثل هذه العبارات بحجر مدخل مسجد الشيخ لطف الله(١٧) بأصفهان بصيغة :

(... شاه عباس الموسوى الصفوى الحسينى بهادر خان **خلد الله ملكه** ...) .

وقد وردت مثل هذه العبارات على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر من العصر التيمورى(١٨) بصيغة :

---

(١٣) اللوحات : (٣، ٥، ١٥).

(١٤) - Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави, Алма-Ата. 1989, стр. 30 .

(١٥) أنشأ هذا المسجد أمير تيمور لزوجته بيبى خانم فى سنة (٨٠٢هـ/ ١٣٩٩م) ، وكان الفراغ من البناء سنة (٨٠٧هـ/ ١٤٠٤م).

(١٦) لوحة ١١١ .

(١٧) يقع هذا المسجد في ميدان شاه بأصفهان ، وشيد فى بداية القرن ١١هـ / ١٧م ، وذلك فى عهد الشاه عباس الأول .

- Dury : Art of Islam, P. 223 .

(١٨) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤، ص ١٠٤ .

(... قطب الدنيا والدين أمير تيمور كوركان خلد الله ملكه وعزه) .

من العبارات الدعائية الخاصة بأصحاب المنشآت أيضاً نص تأسيسى أعلى مدخل ضريح تومان أقا[١٩] بتجمع شاه زنده[٢٠] بسمر قند ، بصيغة :ـ

(تومان أقا بنت العادل أمير موسى **وفقها الله لما يحب ويرضى**) [٢١] .

أيضاً ما ورد بحجر مدخل مسجد شاه بأصفهان [٢٢] ، بصيغة :ـ

(... الذى بورك حولها **فطوبى ثم طوبى لمن رعى بنيانها وصف أركانها**)[٢٣] .

أما فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته ، فقد وردت تلك العبارات بصيغ تكاد تكون متشابهة ، مثال ذلك ما ورد على كتلة مدخل قصر آق سراى[٢٤] بمدينة شهر سبز،

---

(١٩) إحدى زوجات أمير تيمور ، وكانت أصغرهن ، وهى من بنات ملوك الخطا ، وتعد بنت الأمير موسى أمير نخشب .ـ ابن عربشاه : المرجع السابق ، القاهرة ١٩٧٩م ، ص ٣٣٢
ـ نخشب هذه من مدن ما وراء النهر وهى بين جيحون وسمرقند .
ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد الثامن ، ص ٢٧٣ .
وقد شيدت « تومان أقا » هذا الضريح لنفسها فى حياتها ، وذلك فى نهاية (٨هـ/ ١٤م) .

(٢٠) يقع فى الطرف الجنوبى من أطلال أفراسياب ، ومعنى شاه زنده (الملك الحى) ، ويتضمن مجموعة من الأضرحة لأمراء الأسرة التيمورية .
ـ إحسان بنت سعيد خلوصى : الطريق إلى سمرقند ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م ، ص ٨٧ .
وقد شيدت هذه المجموعة البنائية فى القرنين (٨ ـ ٩هـ/ ١٤ـ ١٥م).
- Voronina : op. cit., P. 35 .

(٢١) لوحة ١٣٠ .

(٢٢) يقع هذا المسجد بميدان « الشاه » بأصفهان ، أنشأه الشاه عباس الأول سنة (١٠٢١هـ/ ١٦١٢م) وكان الفراغ من البناء سنة (١٠٤٨هـ/ ١٦٣٨م).
- Pope (A. u) : Persian Architecture, 1976, P. 84 .

(٢٣) لوحة ١٤٢ .

(٢٤) شيد أمير تيمور هذا القصر ليتخذه مقراً للحكم فى أثناء وجوده بمدينة شهر سبز ، وذلك قبل أن ينتقل إلى مدينة سمرقند ، وقد استغرقت إقامة هذا القصر عشر سنوات .
ـ أرمنيوس : تاريخ بخارى ، ص ٢٥٠ .
ولم يتبق من هذا القصر حالياً سوى كتلة المدخل الرئيسى المزينة ببلاطات القاشانى ذى الألوان المختلفة .
- ZahedoB (P.) : Architectural glories of Temur's era. Tashkent 1996, P. 89 .

بصيغة : (يا باقى)[٢٥] منفذة داخل شكل دائرى يتكون إطاره الخارجى من حرف الياء المختتمة ، وقد نفذت الكلمة بشكل مكرر داخل الدائرة .

وتشبه هذه الكلمة من حيث الشكل ما ورد على صفيحتين معدنيتين من الصلب[٢٦] بضريح أحمد يسوى بالتركستان ، بصيغة :

(يا حنان / يا منان / يا ديان / يا رحمان / يا سبحان / يا برهان) .

ومن الكلمات والعبارات الدعائية التى يقصد منها التضرع والابتهال إلى الله تعالى بأسمائه وصفاته ، ما ورد على تركيبة الحكيم الترمذى[٢٧] بمدينة ترمذ[٢٨] بصيغة :

(يا منان / يا ديان / يا ذا الجلال والإكرام) .

ومن أسماء الله الحسنى التى وردت على العمائر أيضًا ، ما ورد على إحدى

---

(٢٥) Pugachenkova (G. A.) : A Museum in the open, Tashkent 1981, PL. 23 .

(٢٦) لوحة ٦ .

(٢٧) هو الإمام الحافظ أبو عيسى محمد بن سورة بن موسى ابن الضحاك السلمى الترمذى ، ولد سنة ٢٩٠هـ/ بترمذ ، وكان إمامًا ثقة حجة ، طاف البلاد وسمع خلقًا كثيراً من الخرسانيين والعراقيين والحجازيين ، وكتب الحديث وصنف التصانيف العجيبة منها الجامع ، وكتاب الأسماء والكنى والشمائل والتواريخ والعلل وكتاب الزهد ، كف بصره فى آخر عمره ، وتوفى رحمه الله بترمذ سنة ٢٧٩هـ عن سبعين عامًا .

ـ محمد محمد أبو زهو : الحديث والمحدثون أو عناية الأمة الإسلامية بالسنة النبوية ، دار الفكر العربى ص ٣٦٠ ـ ٣٦١ .

(٢٨) مدينة فى أوزبكستان على نهر آموداريا ، قريبة من الحدود الأفغانية فتحها موسى ابن عبد الله بن خازم سنة ٧٠هـ ، وترمذ كانت فى القديم من أمهات المدن يحيط بها سور وكانت أسواقها مفروشة بالآجر وإليها انتسب عدد من أعيان العلماء والفقهاء .

ـ يحيى شامى : موسوعة المدن العربية والإسلامية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص ٤١١ .

واجهات ضريح أحمد يسوى بالتركستان بصيغة (يا رحيم) (٢٩).

وما ورد على إحدى قبتى ضريح القاضى زاده الرومى(٣٠) بتجمع شاه زنده بسمر قند بصيغة :

(يا رحمان) (٣١).

أيضًا ما ورد على جانبى كتلة مدخل ضريح حضرت معصومة(٣٢) بمدينة قم(٣٣)، حيث يغشى جانبى كتلة المدخل والواجهة بلاطات القشانى التى تتضمن عناصر زخرفية مختلفة بالإضافة إلى نقوش كتابية تتضمن عددا من أسماء الله الحسنى منفذة بخط الثلث بصيغة :ـ

(يا حافظ / يا مبين / يا مالك / يا عالم / يا علام / يا عليم / يا ودود / يا واسع / يا مانع / يا منان / يا هادى / يا مقدر / يا حنان / يا رضوان) (٣٤).

من جهة أخرى ، فلقد انفردت العمائر ببعض أنماط الأدعية دون غيرها من التحف المعدنية وتتمثل تلك الأنماط فى ورود بعض الأدعية المأثورة عن الرسول ﷺ،

---

(٢٩) Pugachenkova : Op. Cit., PL. 35 .

ـ شيد هذا الضريح « قاضى زادة الرومى » فى عهد « ميرزا ألغ بيك » ، وذلك ضمن مجمع شاه زنده ، والقاضى زادة الرومى رجل دين وعالم فلكي اشتغل بمرصد ألغ بيك بسمرقند .

ـ إحسان بنت سعيد خلوصى : المرجع السابق ، ص ٨٨ .

كما كان يقوم بتدريس علم الهيئة فى مدرسة ألغ بيك بسمرقند .

ـ بارتولد : تاريخ الحضارة الإسلامية ، ص ١٤٠ .

(٣١) لوحة ١٣٣ .

(٣٢) شيد هذا الضريح فى القرن (١٠هـ/ ١٦م) بمدينة قم الإيرانية ،

Frishman (M.) : The Mosque History Architectural Development and regional Diversity . London 1994, P. 132 .

(٣٣) قم : مدينة مشهورة فى إيران ، غالبًا ما تذكر مع قاشان .

ـ على أكبر : لغت نامه دهخدا ، جلديا زدهم ، ص ١٥٦٤٦ .

وبها آبار ليس فى الأرض مثلها عذوبة وبرداً ، ويقال أن الثلج ربما خرج منها فى الصيف ، وأبنيتها بالآجر ؛ وذكر بعضهم أن قم بين أصبهان وساوة ، وأهلها كلهم شيعة إمامية .

ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان ، المجلد السابع ، ص ١٥٩ ـ ١٦٠ .

(٣٤) لوحة ١٤٠ .

مثال ذلك ، ما ورد على واجهة ضريح « تومان أقا (٣٥)» بتجمع شاه زنده ، بصيغة:

(بسم الله الرحمن الرحيم اللهم أعطنا نورا فى قلبنا ونورا فى قبرنا ونورا فى سمعنا ونورا فى أبصارنا) (٣٦).

الكتابات التسجيلة :ـ

تضمنت الكتابات التسجيلية التى وردت على كل من العمائر والمعادن فى الفترة موضوع الدراسة كثيرا من الألقاب ، وتوقيعات الصناع ، وأسماء أصحاب التحف والعمائر بالإضافة إلى التواريخ ، والتى تشابهت مع بعضها على العمائر والمعادن ، وهذه الكتابات على النحو التالى :ـ

الألقاب :ـ

وصلنا العديد من الألقاب على كل من التحف المعدنية والعمائر ، ولكن اللافت للنظر فى تلك الألقاب أنه كثر استخدامها فى الفترة التيمورية عن الصفوية على المعادن ، بينما وردت على العمائر فى الفترتين التيمورية والصفوية بصورة تكاد تكون متساوية ، على أن ما يميز تلك الألقاب على العمائر وجود بعض النعوت على تلك العمائر التى ترد لأول مرة ليس على العمائر وحسب بل وعلى التحف المعدنية أيضاً فى الفترة موضوع الدراسة .

ومعظم الألقاب التى وصلتنا على العمائر والمعادن تخص سلاطين وأمراء وأميرات ، هذا فضلا عن بعض ألقاب النساء بالإضافة إلى بعض ألقاب الصناع

---

(٣٥) - Зодчество Узбекистана, стр. 65 -

(٣٦) من حديث ابن عباس أن النبى ﷺ خرج إلى الصلاة وهو يقول : « اللهم اجعل فى قلبى نوراً .... » وأخرجه أيضاً من حديثه أبو داود والنسائى ، ولفظ مسلم فى حديثه الطويل « اللهم اجعل فى قلبى نوراً وفى لسانى نوراً ، واجعل فى سمعى نوراً واجعل فى بصرى نوراً واجعل من خلفى نوراً ومن أمامى نوراً واجعل من فوقى نوراً ومن تحتى نوراً اللهم اعطنى نوراً » .
ـ الشوكانى (محمد بن على بن محمد الشوكانى اليمانى الصنعانى) : تحفة الذاكرين بعدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين ، ص ١١٢ .

الذين صنعوا أو أشرفوا على التحف المعدنية أو المنشآت المعمارية .

ومن بين التحف المعدنية التى وصلتنا والتى تتضمن نصوصها الكتابية ألقابا وظيفية وفخرية شمعدان من النحاس الأصفر بمتحف الهرميتاج (٣٧)، بصيغة :

(... العامل العادل سلطان السلاطين قطب الدنيا والدين أمير تيمور ...) .

أيضًا ما ورد على ظاهر بدن صدرية من النحاس المطعم بالذهب والفضة (٣٨)، تنسب إلى الربع الأول من القرن (٩هـ / ١٥م) ، ونص الكتابات :

(... الخاقان الأعدل الأعلم / إيلخان سلاطين العرب ...) .

ومن الألقاب التى وردت على المعادن الصفوية ما ورد على نصل سيف من الصلب(٣٩) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، بصيغة :

١ ـ شاه

٢ ـ بندلاو

٣ ـ يت

٤ ـ إسمعيل

ونص الكتابات : (شاه إسمعيل بنده ولايت) أى شاه إسماعيل عبد الولاية ويعد اللقب الأخير من الألقاب ذات الصبغة الشيعية والتى تبين المذهب الذى يعتنقه الشاه إسماعيل بصفة خاصة ، والدولة الصفوية بصفة عامة .

أما عن الألقاب التى وردت على العمائر فى الفترة موضوع الدراسة فتتضمن نصوصها ألقابا متنوعة تتشابه فى بعضها مع تلك التى وردت على المعادن ، فى حين اختلف بعضها الآخر عن مثيله المنفذ على المعادن ، ومن بين الألقاب التى وردت على العمائر :ـ ما ورد على حجر المدخل الرئيسى لمدرسة « ميرزا ألغ بيك بسمر قند (٤٠)، بصيغة :ـ

---

(٣٧) بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ١٠٤ .

(٣٨) Melikian - Chirvani : Le Bronez Iranien , P. 89 .

(٣٩) لوحة ٨٤ .

(٤٠) تقع هذه المدرسة بميدان الريجستان بمدينة سمرقند ، وقد بدأ بناؤها سنة (٨٢٠هـ/ ١٤١٧م)، وكان الفراغ من البناء سنة (٨٢٢هـ/ ١٤٢٠م) .

- Voronina : op. cit., P. 34 .

(... المتميزة من سائر الملوك بخصائص العلوم والأدوار والأكوار مغيث الملة والحق والدين السلطان بن السلطان ألغ بيك بن شاهرخ ابن أمير كبير تيمور كوركان [٤١] ... ...) .

ويتضح من خلال هذا النص ، بعض الألقاب الخاصة بألغ بيك والتى من بينها (... **المتميز من سائر الملوك بخصائص العلوم والأدوار والأكوار**) ويدل هذا اللقب على مدى ما وصل إليه ألغ بيك من تميز بين غيره من الملوك الآخرين باهتمامه بالعلوم وخاصة علم الفلك ، فقد أنشأ ألغ بيك بالإضافة إلى مدرسته بسمر قند ، مرصداً فلكيًا لمتابعة حركة الكواكب والنجوم ، واشتغل فيه بنفسه ، كما نظمت باسمه جداول الهيئة وفهرس الكواكب ، ويعد هذا الكتاب آخر كتب الهيئة فى العصور الوسطى[٤٢] .

ونلاحظ أن هذا اللقب لم يرد على التحف المعدنية التيمورية ، فقد اقتصر استخدامه على العمائر فقط .

ومن الألقاب التى وردت بالنص أيضًا لقب مغيث : أى المنقذ أو المعين ، وقد دخل فى تكوين بعض الألقاب المركبة مثل « مغيث الدولة والدين » و « مغيث الملهوفين[٤٣] » ؛ وقد ورد فى هذا النص بصيغة « **مغيث الملة والحق والدين** » .

ومن بين الألقاب التى وردت بالنص أيضًا ، واقتصر استخدامها على العمائر لقب « بك » وهو لفظ تركى بمعنى الكبير وأصله مقصور من بيوك أى كبير ، ويلاحظ أن استعمال « بك » كلقب كان يلحق بالاسم [٤٤] ؛ ويعد « ألغ بيك » الوحيد من بين الأمراء التيموريين الذين ألحق بأسمائهم هذا اللقب ، كما ورد هذا اللقب أيضًا ملحقا ببعض أسماء النساء فى العصر التيمورى ، حيث ورد ملحقا باسم (شيرين أقا) وذلك ضمن النص التسجيلى بضريحها بتجمع شاه زنده ، بصيغة :ـ

---

(٤١) لوحة ١١٥ .

(٤٢) بارتولد : المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٤٣) حسن الباشا : الألقاب ، ص ٤٨٠ .

(٤٤) المرجع نفسه ، ص ٢٥٥ .

(هذا مرقد الملكة المعظمة شيرين بك أقا بنت ترغاى [٤٥]) .

ومن الألقاب التى وردت على العمائر فى الفترة موضوع الدراسة ، والتى تعد من الألقاب القليلة الاستخدام ، فى حين لم تظهر على التحف المعدنية المعاصرة ، لقب :

(خير النساء) حيث ورد بصيغة :ـ

(... ... الملكة المذكورة من السماء خير النساء تومان أقا بنت أمير العادل أمير موسى [٤٦] ، وقد ورد هذا النص بضريح تومان أقا بتجمع شاه زنده بسمر قند ؛ ومعنى هذا اللقب أفضل النساء :

ـ فالخير : ضد الشر . ورجل (خَيْرٌ) و (خيّر) مثل هيِّن وهيْن ، وكذا إمرأة (خيرَه) و (خيْره) . قال الله تعالى : « أولئك لهم الخيرات » جمع خيرة وهى الفاضِلة من كل شيء [٤٧] .

ولا يزال هذا اللقب يستخدم إلى يومنا هذا فى جمهورية أوزبكستان ، لكنه لا يستخدم كنعت خاص بل يستخدم كاسم علم يطلق على النساء .

هذا فيما يتعلق بالألقاب التى وردت على العمائر التيمورية ، أما فيما يتعلق بالإلقاب التى وردت على العمائر الصفوية ، فكانت فى معظمها ألقابا لها صفة شيعية وصف بها الملوك الذين ساهموا فى إنشاء تلك العمائر وتجديدها ، ومن هذه الألقاب :

ما نعت به الشاه سليمان الصفوى فى نص تأسيسى بأحد إيوانات مسجد الجمعة بأصفهان من أنه « **مشيد أساس الدين المبين** » و « **مروج شرعية أبائه الطاهرين جعله الله خليفة من الرحمن** » [٤٨] .

ما ورد على المدخل الرئيسى لمسجد شاه عباس بأصفهان [٤٩] بصيغة :

---

(٤٥) لوحة ١٥٨ .

(٤٦) Зодчество Узбекистана. стр. 63 .

(٤٧) محمد بن أبى بكر الرازى : مختار الصحاح ، ص ١٩٤ .

(٤٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) لوحة ١٤٢ .

(... **تراب العتبة المقدسة النبوية وقمامة الساحة المطهرة العلوية أبو المظفر عباس الحسينى الموسوى الصفوى بهادر خان**) (شكل ٦٨) .

وبالإضافة إلى الألقاب ذات الصفة الشيعية ، فقد وردت على العمائر الصفوية بعض الألقاب الأخرى التى تتشابه مع مثيلتها المنفذة على كل من العمائر التيمورية والمعادن ، مثل ذلك :

ما ورد بحجر مدخل مسجد سليمات بأصفهان (٥٠)، بصيغة :

(أمر بعمارة هذا المسجد ... ... **قهرمان الماء والطين ناصر عباد الله حافظ بلاد الله السلطان بن السلطان الموسوى عباس خلد الله ملكه وسلطنته وأفاض على العالمين بره**) . فلقب قهرمان الماء والطين ، ورد قبل ذلك على التحف المعدنية التيمورية بنفس الصيغة وكان يعد من جملة ألقاب أمير تيمور ، ثم استخدم بعد ذلك فى العصر الصفوى ضمن ألقاب الشاه عباس الكبير .

أيضاً ما ورد بحجر المدخل الرئيسى لمسجد « الحاكم (٥١)» بأصفهان بصيغة :

(... **مالك رقاب الأمم مولى ملوك العرب والعجم مروج مذهب الأئمة المعصومين السلطان بن السلطان أبو المظفر شاه عباس الحسينى الموسوى الصفوى بهادر خان خلد الله ملكه ...**) .

ويتضمن هذا النص بعض الألقاب التى ودت من قبل على بعض التحف المعدنية التيمورية مثل (**مالك رقاب الأمم مولى ملوك العرب والعجم**) ، وقد وردت ضمن ألقاب أمير تيمور ثم استمر استخدامها بعد ذلك فى العصر الصفوى ، بالإضافة إلى ذلك فقد استخدمت بعض الألقاب ذات الصفة الشيعية التى اقتصر استخدامها على الملوك الصفويين والتى نفذ بعضها على التحف المعدنية مثل لقب (بنده و لايت) أى عبد الولاية وذلك على نصال بعض السيوف الصفوية (٥٢)؛ فى حين ورد العديد من تلك الألقاب على العمائر الصفوية بصيغ مختلفة وإن كانت

(٥٠) لوحة ١٤٥ .
(٥١) لوحة ١٤٨ .
(٥٢) لوحة ٨٤ .

مضامينها متشابهة توضح ولاء هؤلاء الملوك للمذهب الشيعى وحرصهم على الترويج له .

ومن الألقاب الأخرى التى وردت على العمائر الصفوية ما ورد أعلى الرقبة الأسطوانية لقبة مسجد الشاه عباس بأصفهان (شكل ٧٠) بصيغة :

(... والخاقان ... ملك الأنام وشرف حكام الإسلام ومروج الشريعة الغراء والسالك سبيل المحجة البيضاء الشاه سلطان حسين الموسوى الحسينى الصفوى بهادر خان ...) .

وبالإضافة إلى الألقاب الخاصة بالحكام والأمراء ، فقد وصلتنا بعض الألقاب الخاصة بالصناع والحرفيين والتى ورد بعضها سابقا للاسم وبعضها الآخر لاحقا به ، وقد أمدتنا تلك الألقاب بأنواع الحرف التى زاولها هؤلاء الأشخاص ، كما دلت على تواضع هؤلاء الصناع على الرغم مما وصلوا إليه من مكانة متميزة فى مجال حرفتهم .

وقد وردت هذه الألقاب على كل من العمائر والمعادن بصورة تكاد تكون متشابهة ، وقد دلت تلك الألقاب على نوعية الأعمال التى قام بها أصحابها ، فعلى سبيل المثال ورد لقب (النقاش) على كل من المعادن(٥٣) (شكل ١٦) ، والعمائر (شكل ٧٣) ، بينما ورد لقب (البناء (٥٤)) على العمائر دون المعادن؛ مثال ذلك ما ورد أعلى مدخل ضريح كور امير(٥٥) بسمر قند بصيغة : (عمل العبد(٥٦) الضعيف محمد بن محمود **البناء** الأصفهانى (٥٧)) (شكل ٧٢أ) .

---

(٥٣) لوحة ١٧ .

(٥٤) أطلق على من يحترف مهنة البناء سواء بالحجر أو الطوب أو بغيرها ، وقد يمتد عمله إلى نحت الأحجار وحفرها وإلى زخرفة الجدران والسقوف وكسوتها بالقاشانى ، وربما إلى الهندسة أيضاً ، ووجد على بعض الآثار الإيرانية وتوقيعات البنائين الذين بنوها مصحوبة بلفظة بناء .

ـ الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف ، جـ١ ، ص ٣٠٨ ـ ٣١٦ .

ـ عن لقب البناء انظر أيضاً : السبكى (تاج الدين عبد الوهاب) : معيد النعم ومبيد النقم ، تحقيق : محمد على النجار وآخرون ، الطبعة الثالثة ١٩٩٦م ، ص ١٢٩ .

(٥٥) لوحة ١١٢ .

(٥٦) من الألقاب التى تدل على تواضع الصناع وقد ورد على المعادن أيضاً .

(٥٧) نسبة إلى مدينة أصفهان

أيضًا ما ورد بضريح أحمد اليسوى بالتركستان بصيغة : (عمل شمسى عبد الوهاب البناء[٥٨]) (شكل ٧٢ب) .

من هنا يتضح أن للبناء وظيفة محددة ، بعكس النقش الذى ورد بمسميات مختلفة ، نتيجة للبس الذى فرضته المصادر التاريخية ، والتى خلطت دائما بين تلك المسميات ، فعلى سبيل المثال كانت ترد كلمة نقاش بمعنى رسام أو مصور ، وفى أحيان أخرى ترد بمعنى المزخرف الذى ينقش على الحجر أو الرخام أو المعدن وغيرهم ، وتارة أخرى ترد بمعنى الكاتب الذى ينفذ النقوش الكتابية سواء على المعادن أو غيرها ؛ ومن ثم نخلص إلى أن النقاش من الممكن أن يكون هو نفسه المزخرف والكاتب فى آن واحد .

وفضلا عن ذلك فقط وردت بعض الألقاب الخاصة بالصناع والتى تشابهت على كل من العمائر والمعادن ، مثال ذلك لقب « أستاذ » ، الذى ورد قبل العديد من أسماء الصناع على العمائر ، بصيغة (عمل أستاذ شمس الدين [٥٩]) ، و(عمل أستاذ على نسفى[٦٠]) . وقد ورد على التحف المعدنية المعاصرة بالأسلوب نفسه أيضاً [٦١] .

توقيعات الصناع :ـ

مما لا شك فيه أن توقيعات الصناع تعد من الظواهر اللافتة للنظر ليس على العمائر والمعادن فقط بل على مختلف الفنون التطبيقية الأخرى ، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على مكانة هؤلاء الصناع وحرصهم على إظهار تلك المكانة من خلال منتجاتهم الفنية .

هذا وقد وردت تلك التوقيعات فى مناطق مختلفة ، وذلك بأساليب وأشكال متنوعة ، ويتضح من خلال ما وصلنا من تحف معدنية وعمائر أن توقيعات الصناع على المعادن كانت أكثر تنوعا وتميزا من تلك التى وردت على العمائر ، ويرجع ذلك لكثرة ما وصل إلينا من تحف معدنية متنوعة الأشكال حرص صناعها على

---

(٥٨) уякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ходжа Ахмеда Ясави, стр. 7

(٥٩) - Зодчество Узбекистана, стр. 60.

(٦٠) Ib. Id., P. 62 .

(٦١) اللوحات : (٧ ، ٥٢).

إثبات توقيعاتهم عليها ؛ وعلى الرغم من ذلك فإن معظم التوقيعات التى وردت على المعادن والعمائر نفذت غالبا فى نهاية النقوش الكتابية مهما اختلفت المناطق التى نفذت فيها تلك النقوش .

من جهة أخرى فإن توقيعات الصناع على المعادن نفذت بالأسلوب نفسه المنفذ به النقش الكتابى من حيث حجم الخط ، أما على العمائر فأحيانا ما ينفذ التوقيع بحجم أصغر من حجم النص الكتابى ، وذلك وفقا للمساحة المتاحة أمام النقاش لتسجيل توقيعه ، مما جعل النقاش ينفذ توقيعه أحيانا فى وضع رأسى مخالفا لوضع النص المنفذ بشكل أفقى (٦٢) .

وعلى أية حال فإن توقيعات الصناع على العمائر قد وردت فى مناطق ظاهرة ترد غالبا فى نهاية النقوش الكتابية ، فى حين اختلفت تلك المناطق على المعادن باختلاف شكل التحفة فعلى سبيل المثال ورد التوقيع على السطح الداخلى لقواعد التحف كما فى القدور والأباريق (٦٣) ، بينما ورد التوقيع على ظاهر البدن كما فى المراجل والكشاكيل (٦٤) .

أما بخصوص الأساليب التى وقع بها الصناع على المعادن والعمائر فقد وردت بصيغ متشابهة وإن كان أكثر تنوعا على المعادن عن العمائر ، فمعظم التوقيعات التى وردت على العمائر وردت بصيغة (عمل ...)(٦٥) (شكل ٧٢ أ) أو (كاتبه...) (شكل ٧٢ب) .

أما على المعادن فقد وردت التوقيعات بنفس صيغة (عمل ...) التى وردت على العمائر ، بالإضافة إلى بعض الصيغ الأخرى التى وردت على المعادن فقط، مثال ذلك :

(كاتبه وناقشه وفارغه / حسين بن شمسى بن شهابى البيرجندى (٦٦)) ، فالكلمات الثلاثة الأولى فى التوقيع توضح المراحل المختلفة التى مر بها عمل

---

(٦٢) لوحة ١٣٥ .
(٦٣) اللوحات : (١٧ ، ١٨).
(٦٤) اللوحات : (٧ ، ٣٦ ، ٥٢).
(٦٥) لوحة ١١٢
(٦٦) لوحة ١٧

الزخارف الكتابية على التحفة المعدنية ؛ وأحيانا أخرى يرد التوقيع على بعض التحف المعدنية بصيغة (صنعه ...) [٦٧].

وعلى الرغم من هذه الاختلافات البسيطة فى الأساليب التى وقع بها الصناع ، إلا أنها تشابهت فى وجود بعض الألقاب التى تبين مكانة الصانع بين أقرانه ، من ذلك ما ورد على بعض التحف المعدنية بصيغة : (...**أستاذ** عبد العزيز بن **أستاذ** شرف الدين ...) [٦٨]، (... **أستاذ بخت اللاهورى**)[٦٩]، وقد وردت مثل هذه الألقاب على العمائر بنفس الأسلوب (عمل **أستاذ** شمس الدين) (شكل ٧٢ب) ، (...**أعظم قدرة بين أقرانه ...أستاذ** على أكبر الأصفهانى ...) [٧٠].

وأحيانا ما ترد هذه الألقاب لتدل على تواضع الصناع سواء على المعادن أو العمائر ، مثال ذلك ما ورد على المعادن بصيغة : (**عمل عبد الفقير إلى الله** الغنى ...) [٧١].

و (عمل العبد عز الدين بن تاج الدين ...) (شكل ١٣) ، و (عمل كمترين حاجى عباس ...) (شكل ٢٢) . أى (عمل الحقير حاجى عباس ...) .

وقد وردت الألقاب نفسها على العمائر بصيغة : (عمل العبد الضعيف محمد بن محمود ...)[٧٢] (شكل ٧٢أ) .

والملاحظ فى معظم توقيعات الصناع على المعادن والعمائر اعتزاز هؤلاء الصناع بمواطنهم الأصلية التى ينتسبون إليها ، وحرصهم على إثبات ذلك فى توقيعاتهم ، فعلى المعادن وردت أسماء الصناع منتهية بأسماء البلاد التى ينتمون إليها مثل (الأصفهانى ، والتبريزى ، والدمشقى ، ويزدى ، والقهستانى، والبير جندى ، والطستى ، والغورى ، والخراسانى) ؛ وينطبق الوضع نفسه على توقيعات الصناع

---

(٦٧) لوحة ٦٨ .
(٦٨) لوحة ٧ .
(٦٩) لوحة ٥٢ .
(٧٠) لوحة ١٤٢ .
(٧١) لوحة ٧ .
(٧٢) لوحة ١١٢.

على العمائر مثل (الأصفهانى ، والشيرازى) (٧٣).

أصحاب التحف والمنشآت المعمارية :ـ

وصلنا على بعض التحف المعدنية والمنشآت المعمارية أسماء من صنعت لهم تلك التحف أو أقيمت لهم تلك المنشآت ، أو من أمروا بإقامة تلك المنشآت؛ وقد وردت تلك الأسماء على المعادن مسبوقة بكلمة (صاحبة) ، وأحيانا ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) ، كما قد يرد اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) ؛ وقد يذكر الصانع بعض الألقاب التى تخص شخص بعينه دون ذكر أسماء ، ومن ثم يتضح من مضمون تلك الألقاب إلى أى شخص صنعت التحفة .

أما فيما يتعلق بتلك الأسماء على المنشآت المعمارية ، فقد وردت بصيغتين مختلفتين إحداهما تتضمن اسم صاحب المنشأة ، والأخرى تتضمن اسم من أمر بإقامة تلك المنشأة والتى غالبا ما يكون قد أمر بإقامتها لشخص آخر .

فبالنسبة لاسم صاحب المنشأة ، فقد ورد بصيغ تكاد تكون متشابهة مثال ذلك: ما ورد : أعلى مدخل ضريح شيرين أقا بصيغة : (هذا مرقد الملكة المعظمة المكرمة شيرين بك أقا بنت ترغاى ...) (٧٤).

أيضًا ما ورد على ضريح تومان أقا بصيغة : (... تومان أقا بنت العادل أمير موسى وفقها الله لما يحب ويرضى) (٧٥).

أما فيما يتعلق بأسماء من أمروا بإقامة المنشآت المعمارية فقد ورد بعضها ضمن

---

(٧٣) إحدى مدن إيران ، كانت قديمًا مدينة عظيمة ، تحتوى على الكثير من الحدائق الواسعة التى تفوق فى عددها البيوت ، تسقيها مياه بند أمير وهو نهر ينبع من جبال تابريان ، ويظهر فى شيراز بعض السور الذى بناه أوزون كاسان الأمير الأرمنى الشهير الذى عاش فى سنة ١٤٧٠م ، وكانت دورها مبنية بالآجر وهى منبسطة مسطحة من أعلى ومفروشة بالسجاد .

ـ آربرى (آرثر) : شيراز مدينة الأولياء والشعراء ، ترجمة : سامى مكارم ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٢٤ ـ ٢٦ .

(٧٤) لوحة ١٢٩ .

(٧٥) لوحة ١٣٠ .

النصوص التأسيسية مسبوقا بعبارة (أمر ببناء ...) [٧٦]، أو (أمر بعمارة...)[٧٧]، أو (أشار بإعلاء هذه العمارة ...) [٧٨]، وأحيانا ما ترد تلك الأسماء مسبوقة بالعديد من النعوت الخاصة بهؤلاء الشخصيات ؛ وقد وردت الأنماط السابقة على النحو التالي :ـ

ما ورد بصدر الإيوان الغربي لمسجد بيبي خانم بسمر قند بصيغة :ـ

(**أمر ببناء** هذا الجامع المبارك العالي أفضل الدنيا والدين أمير تيمور كوركان بن الأمير ترغاي خلد الله تعالى سلطانه) [٧٩].

نص كتابي آخر ورد أعلى مدخل ضريح أحمد يسوى بالتركستان بصيغة:ـ

١ ـ أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم مالك رقاب الأمم المختص بعناية الملك الرحمن أمير تيمور .

٢ ـ كوركان بن أمير ترغاي بن الأمير بركل ... [٨٠].

نص آخر بأحد أضرحة شاه زنده بسمر قند بصيغة :ـ

(**أشار بإعلاء هذه** العمارة (أ) لرفيع بناؤها والمنيع فناؤها الأمير الأجل ...)[٨١] من الأسماء الأخرى التي تخص من أمر بإقامة تلك المنشآت أو قام بعمل أية إضافة أو تجديد لها ، ما ورد أعلى مدخل مسجد شاه بأصفهان بصيغة :

(... العتبة المقدسة النبوية والساحة المطهرة العلوية المظفر أبو عباس الحسيني الموسوي الصفوي بهادر خان ...)[٨٢] (شكل ٦٨) .

نص كتابي آخر بضريح إمام إسماعيل ، بصيغة (... السلطان أبو المظفر شاه صفي الحسيني الموسوي الصفوي بهادر) [٨٣].

---

(٧٦) لوحة ١١١ .

(٧٧) Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного ..., табл. PL. 11

(٧٨) لوحة ١٢٥ .

(٧٩) لوحة ١١١ .

(٨٠) Ib. Id., PL. 11, P. 30 .

(٨١) لوحة ١٢٥ .

(٨٢) لوحة ١٤٢ .

(٨٣) لوحة ١٣٦ .

أيضًا ما ورد على مدخل مسجد القطبية بأصفهان بصيغة : (... ظل الله على هذا الزمان أبو المظفر السلطان شاه طهماسب الحسينى بهادر خان ...) (٨٤) .

ومن خلال هذا العرض يتضح أن أسماء أصحاب المنشآت المعمارية أو من أمر بإقامتها ، قد وردت كثيرا على العمائر ، ويرجع ذلك بلا شك إلى أن العمائر تعد منشآت ضخمة تتطلب الكثير من الإمكانيات المادية والفنية كما أنها تعبر عن روح العصر وشخصية الحاكم ، ولذلك كان طبيعيا أن نجدها تحمل أسماء منشئيها منذ وقت مبكر فى العصر الإسلامى مثال ذلك :

ما ورد على قبة الصخرة ، بمدينة القدس ، والتى أمر بإنشائها الخليفة الأموى « عبد الملك بن مروان » سنة (٧٢هـ / ٦٩١م) .

فى حين خلت معظم التحف المعدنية من أسماء من صنعت لهم فى الفترة المبكرة ، ولكن بمرور الوقت أصبح هذا الأمر أكثر وضوحا ، وخاصة فى الفترة موضوع الدراسة حيث أصبحت التحف المعدنية بما تحويه من كتابات على مستوى راق منفذة بخطوط مختلفة بالإضافة إلى العديد من الزخارف الأخرى التى لا تقل قيمة من الناحية الفنية عن العمائر ومن ثم فقد حذا الفنان حذو الصانع على العمائر من ذكره لشخصية صاحب تلك المنشأة أو من أمر بإقامتها ، وذلك بذكره لاسم صاحب التحفة المعدنية .

التواريخ :ـ

تضمنت الكتابات التسجيلية التى وردت على العمائر والتحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة من بين ما تضمنت أشكالاً مختلفة لتواريخ حددت الفترات التى صنعت فيها التحف المعدنية وذلك إما بذكر التاريخ صراحة أو ذكر اسم من صنعت له التحفة من الملوك والأمراء ، وبالتالى تحديد التاريخ على وجه التقريب ، أو بذكر الاثنين معا .

أما فيما يتعلق بالتواريخ على العمائر ، فقد نفذت بالأشكال نفسها التى وردت على التحف المعدنية ، ولم تقتصر تلك التواريخ على تحديد سنة الإنشاء أو الفراغ من البناء وحسب بل تضمنت فى بعض الأحيان تاريخ الوفاة أو الاستشهاد ، وكان

---

(٨٤) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

ذلك على الأضرحة [٨٥].

هذا وقد تشابهت طرق تسجيل التواريخ على كل من المعادن والعمائر فمنها ما هو مسجل بالحروف العربية ؛ ومنها ما هو مسجل بالأرقام العربية ، ومنها ما جمع بين الطريقتين معًا بأن يكتب جزءا من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ، أو يكتب التاريخ بالكامل بالحروف ، ثم يكتبه مرة أخرى بالأرقام .

فى حين انفردت التواريخ على المعادن باستخدام طريقة رابعة لتنفيذ التواريخ تمثلت فى تسجيل التاريخ كاملا بالفارسية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالحروف العربية على العمائر والمعادن ، فقد تم تسجيلها بعدة أساليب أهمها :

- تسجيل التاريخ بالسنوات فقط .
- تسجيل التاريخ مشتملا على اسم الشهر والسنة .
- تسجيل التاريخ متضمنا اليوم يليه اسم الشهر ثم السنة .

ويعد تسجيل التاريخ بالسنوات فقط أكثر الأنواع شيوعا على العمائر ، بينما يعد التاريخ المشتمل على اسم الشهر والسنة هو الأكثر شيوعا على التحف المعدنية الإيرانية .

فبالنسبة للتواريخ المسجلة بالسنوات فقط ، فكانت تتكون من أرقام الآحاد والعشرات والمئات ، وكانت ترد دائمًا مسبوقة بعبارة (فى سنة ...) أو (فى تاريخ سنة ...) .

مثال ذلك : (فى سنة ثمان وثمانمائة) [٨٦] ، (فى سنة سبعين وألف من الهجرة النبوية)[٨٧] (فى تاريخ سنة إحدى وثمانماية) [٨٨].

ويتشابه هذا النوع من التواريخ مع نفس النوع المنفذ على المعادن بدون وجود أية اختلافات بينهما .

---

(٨٥) لوحة ١٢٨ .

(٨٦) Зодчество Узбекистана. стр., 65 .

(٨٧) لوحة ١٣٩ .

(٨٨) آثار الإسلام التاريخية فى الاتحاد السوفيتى ، إحدى لوحات مسجد بيبى خانم .

أما عن التواريخ المشتملة على اسم الشهر والسنة فكانت قليلة إلى حد ما بالمقارنة بمثيلتها على المعادن ، وإن كانت تتشابه معها من حيث الشكل ، مثال ذلك :-

(... استشهد فى ذى القعدة سنة سبع وسبعين وسبعمائة) (٨٩).

وفى بعض الأحيان لم يحدد النقاش على العمائر اسم الشهر فيكتب (فى شهور سنة ...) مثال ذلك : (... فى شهور سنة اثنين وعشرين وثمانماية هجرية هلالية)(٩٠).

وقد وردت الصيغة نفسها على التحف المعدنية أيضًا ، من ذلك : (فى شهور سنة ثلث وستين وثمانماية) (٩١).

وعلى الرغم من أن هذا النوع كان أكثر شيوعا على المعادن ، إلا أنه كان أكثر وضوحا على العمائر فقد حرص النقاش على تحديد نوع التقويم المسجل به التاريخ، فقد وردت عبارة (هجرية هلالية) فى نهاية التاريخ ، وقد ألحق النقاش كلمة (هلالية) بعد (هجرية) لتمييزها عن (الهجرية الشمسية) والتى تمثل التقويم الفارسى ، فى حين لم يرد ما يدل على نوع التقويم فى هذا النوع من التواريخ على المعادن باستثناء كتابة اسم الشهر فقط كجمادى الأولى ، أو ذى القعدة إلى غير ذلك .

وبالنسبة للتواريخ التى تتضمن اليوم والسنة فقد وردت على بعض العمائر ، حيث سجل النقاش اليوم يليه اسم الشهر فالسنة ، مثال ذلك : (... يوم العشرين من جمادى الآخر فى شهور سنة ثلث وسبعين وسبعمائة)(٩٢) ؛ وقد وردت نفس الصيغة على التحف المعدنية ونصها (... فى العشرين من شوال سنة إحدى وثمانماية)(٩٣).

---

(٨٩) لوحة ١٢٨ .

(٩٠) لوحة ١١٨ .

(٩١) Komaroff : The Golden Disk. PL. 14. P. 104

(٩٢) Зодчество Узбекистана. стр. 95 .

(٩٣) لوحة ٧ .

أما عن التواريخ المسجلة بالأرقام فقد وردت بصيغتين مختلفتين على العمائر ، وهما الصيغتان اللتان وردتا على المعادن ، فالصيغة الأولى استخدم النقاش لفظ (سنة) قبل التاريخ مثل (فى سنة ٧٨٧) (٩٤)، والثانية كتب التاريخ بدون كلمة (سنة) مثل (فى ٨٣٨) (٩٥)؛ وفضلا عن هذا وذاك فقد جمع النقاش بين الطريقتين السابقتين معا وذلك بأن يكتب جزءا من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ، وقد ورد هذا النوع على المعادن أيضاً .

وفى بعض الأحيان يسجل النقاش التاريخ على العمائر بالكامل بالحروف ثم يعيد كتابة التاريخ بالأرقام مثال ذلك (فى شهر رجب سنة أربع وعشرين وتسعمائة)(٩٦) ويعلو المقطع الأول من رقم المئات كتابة التاريخ بالأرقام بصيغة (٩٢٤) ، ويلاحظ أن النقاش جمع فى التاريخ المسجل بالأرقام بين الأعداد العربية والفارسية ، حيث نفذ رقمى الآحاد والعشرات بالفارسية ، بينما نفذ رقم المئات بالعربية .

وفى بعض الأحيان يسجل النقاش التاريخ على العمائر متضمنا اسم الشهر مسجلا بالحروف والسنة مسجلة بالأرقام بحيث يسجل جزءا من التاريخ بالأعداد العربية والجزء الآخر بالأعداد الفارسية مثل ذلك : (فى شهر رجب المرجب(٩٧) سنة ١٠٤٤) (٩٨).

هذا وقد وردت التواريخ مسجلة بالحروف الفارسية على التحف المعدنية ، بحيث اقتصرت على الحروف الفارسية بدون كتابة أية أجزاء من التاريخ بالحروف أو بالأعداد العربية .

من بين الكتابات التسجيلية التى وردت على بعض المنشآت المعمارية ، وخاصة الأضرحة بعض المسميات الخاصة بمكان الدفن ، والتى من بينها اسم الروضة (٩٩)،

---

(٩٤) Зодчество Узбекистана. стр. 95 .

(٩٥) Ib. Id., P. 53 .

(٩٦) لوحة ١٣٤ .

(٩٧) رَجِبه : أى هابه وعظمه ، والمرجب اسم مفعول من الفعل رَجَّب ومعناه المهاب أو المعظم .
ـ محمد بن أبى بكر الرازى : المرجع السابق ، ص ٢٣٣ .

(٩٨) Würfel (K.) Isfahan nisf - i - dechahan, P. 99 .

(٩٩) عن معنى الروضة انظر ص ١١٥ ، حاشية ٤٠٦ .

والمرقد[١٠٠] فقد ورد الاسم الأول ضمن نص كتابى أعلى مدخل ضريح أحمد يسوى[١٠١] بالتركستان بصيغة : (أمر بعمارة هذه الروضة الشريفة الأمير الأعظم...) ؛ بينما ورد الاسم الثانى أعلى مدخل شيرين أقا بصيغة : (هذا مرقد الملكة المعظمة ...)[١٠٢] وقد وردت بعض تلك المسميات على بعض التحف المعدنية أيضًا منها ما ورد على مرجل من البرونز بضريح أحمد يسوى بصيغة (... لأجل روضة شيخ الإسلام سلطان المشايخ ...) [١٠٣].وبالإضافة إلى بعض المسميات الخاصة بمكان الدفن على العمائر والتى تشابه بعضها مع تلك التى وردت على بعض التحف المعدنية ، فقد وردت بعض الآراء الفلسفية ، والأقوال المأثورة التى اقتصرت على العمائر دون المعادن ، مثال ذلك ما ورد على جانبى كتلة مدخل ضريح شيرين أقا بصيغة :

(قال سقراط[١٠٤] الإنسان فى الدنيا معذب بجميع أحوالها غير باق على ما يصير إليه من أسبابها قلبه المهنية يجد مما من ؟ ... إذا ...) [١٠٥].

من العبارات الشائعة والأقوال المأثورة التى وردت على العمائر ولم ترد على المعادن عبارة : (العدل أساس الملك وشعار الملوك) [١٠٦]، وقد وردت هذه العبارة على جانبى كتلة مدخل آق سراى بمدينة شهر سبز ، ويعد من الشعارات الخاصة بأمير تيمور .

---

(١٠٠) عن معنى المرقد انظر ص ٦١ حاشية ١٤١ .

(١٠١) Гуякбаева: Эпиграфический декор архитектурного, тапп,II.

(١٠٢) لوحة ١٢٩ .

(١٠٣) لوحة ٧ .

(١٠٤) ولد سقراط فى أثينا عام ٤٧٠ ق. م ، وبدأ حياته العملية بأن كان نحاتا كأبيه ، ولكن الميل إلى الحكمة اشتد به فى سن مبكرة ، فأخذ يغذى عقله ويهذب نفسه ، وقد فهم الحكمة على أنها كمال العلم لكمال العمل .
وقد تصدى سقراط للسوفسطائين وما أحدثوه من فوضى فكرية فى المجتمع الأثينى ، وتتلخص فلسفته بأكملها فى هذه الجملة التى وجدها مكتوبة فى معبد دلف والتى اتخذها شعاراً له وهى « اعرف نفسك » .
ـ عبد المقصود عبد الغنى : أضواء على الفكر الفلسفى ، مكتبة الزهراء ١٩٨٦ ، ص ١١٠ ـ ١١١ .

(١٠٥) لوحة ١٢٤ .

(١٠٦) لوحة ١٠١ .

الكتابات الدينية :ـ

سارت الكتابات الدينية على العمائر على نفس الأسلوب الذى سارت عليه على المعادن ، فقد تنوعت مضامين تلك الكتابات ما بين الكلمات والعبارات الدينية ، فضلا عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية .

وتتميز تلك الكتابات بأنه كثر استخدامها على العمائر بأنواعها المختلفة سواء أكانت مساجد أو مدارس أو أضرحة وذلك فى العصرين التيمورى والصفوى . كما كثر استخدام تلك الكتابات على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية والتى اقتصر استخدامها على الآلات الحربية سواء الدفاعية أو الهجومية ، ولكن على الرغم من كثرتها على التحف الصفوية إلا أنها تعد قليلة بالمقارنة بمثيلتها على العمائر ، حيث أنها تعد من السمات المميزة للنقوش الكتابية على العمائر .

من جهة أخرى ، فإنه على الرغم من تشابه مضامين الكتابات الدينية من كلمات وعبارات وآيات قرآنية وأحاديث نبوية على كل من العمائر والمعادن ، إلا أن معانى تلك الآيات والأحاديث اختلفت اختلافا واضحا بين كل من العمائر والمعادن، حيث ارتبطت تلك المعانى بالعمائر أو التحف المنفذة عليها .

فبالنسبة للكلمات والعبارات الدينية على العمائر تضمنت لفظ الجلالة ، واسم الرسول ﷺ ، والإمام على كرم الله وجهه ، بالإضافة إلى بعض الأذكار التى تتضمن اسم الله تعالى ، مثال ذلك ما ورد على واجهة مسجد بيبى خانم بصيغة (سبحان الله)[(١٠٧)] بشكل مكرر .

أيضًا ما ورد على رقبة إحدى قباب مسجد بيبى خانم بسمر قند بصيغة (البقا لله) مكررة . ويتخلل قامات الحروف عبارة أخرى مكررة بصيغة (القدرة لله)[(١٠٨)] . كما وردت نفس العبارة ـ البقا لله ـ على رقبة إحدى قباب مدرسة ألغ بك بسمرقند ويتخلل قامات الحروف عبارة (الحمد لله) (شكل ٧٨) .

من بين العبارات الدينية التى وردت على العمائر فى الفترة موضوع الدراسة ، عبارة التوحيد التى وردت على واجهة الإيوان الغربى ـ الرئيسى ـ لمدرسة ألغ بيك

---

(١٠٧) لوحة ١٠٤ .

(١٠٨) لوحة ١٠٧ .

بسمر قند بصيغة : (لا إله إلا الله وحده) [١٠٩]. كما وردت نفس العبارة على رقبة قبة مسجد شاه بأصفهان بصيغة (هو الله الذى لا إله إلا هو) (شكل ٧٠) .

أيضًا وردت عبارات دينية أخرى أعلى كتلة مدخل مسجد حاكم باصفهان بصيغة :

(سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) (شكل ٧١) .

من العبارات الدينية التى وردت كثيرا على العمائر التيمورية والصفوية على اختلاف وظائفها عبارة (الملك لله) ، وقد وردت على رقبة جمباز سيدان (مقبرة ألغ بيك ٨٤١هـ / ١٤٣٧م) بمدينة شهر سبز (شكل ٦٦) .

من جهة أخرى ، فقد ورد لفظ الجلالة ، واسم الرسول ﷺ والإمام علي كرم الله وجهه ، بصورة ملفتة للنظر على الكثير من العمائر ، وتشغل تلك الأسماء العديد من المناطق المختلفة التى استغلها النقاش أحسن استغلال ونفذ عليها تلك الكتابات كالواجهات وبواطن العقود وكوشاتها ورقاب القباب وأبدان المآذن وغيرها من العناصر المعمارية الأخرى .

هذا وقد ورد لفظ الجلالة على المعادن المعاصرة بصيغة المنادى مثال ذلك : (يا حنان ، يا منان ، يا ديان [١١٠]، يا برهان ، يا سلطان)[١١١]، ومن ثم فإنها تعد من جملة العبارات الدعائية ذات المضمون الدينى. (انظر أيضاً شكل ٧٧).

أما عن العبارات الدعائية الأخرى على المعادن [١١٢]، فقد ورد بعضها بنفس الصيغة التى وردت على العمائر ، أو بصيغ أخرى قريبة فى مضمونها .

هذا فيما يتعلق بالكلمات والعبارات الدينية أما عن الآيات القرآنية ، فقد وردت على العديد من المنشآت المعمارية ، وبعض أنواع التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، إلا أن معانى تلك الآيات تختلف باختلاف أنواع العمائر أو التحف ، فالآيات القرآنية على العمائر ارتبطت معانيها بتلك المنشآت المعمارية ، حيث نفذ

---

(١٠٩) ١٥٠ .

(١١٠) لوحة ٦ .

(١١١) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧).

(١١٢) انظر على سبيل المثال اللوحات : (٣ ، ٥).

النقاش آيات توضح أن المساجد هي بيوت الله في الأرض ، وتحث على إعمارها ، ووجوب أداء الصلاة بها ، وقد وردت هذه الآيات على المساجد ، مثال ذلك ما ورد على الواجهة الرئيسية ـ الشرقية ـ لمسجد بيبى خانم(١١٣) بصيغة :

١ ـ قال الله سبحانه وتعالى .

٢ ـ وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحدا (١١٤) .

ما ورد أعلى واجهة الإيوان الشمالى لمدرسة ميرزا ألغ بيك(١١٥) بسمر قند بصيغة

(بسم الله الرحمن الرحيم فى بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله وإقام الصلوة وإيتاء الزكاة) (١١٦) .

أيضاً ما ورد على كتلة المدخل الرئيسى لمسجد شاه(١١٧) بأصفهان بصيغة :

(قال الله سبحانه وتعالى لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوموا فيه فيه رجال يحبون أن يتطهروا والله يحب المطهرين) (١١٨) .

أما عن الآيات القرآنية التى وردت على الأضرحة فقد اختلفت معانيها عن معانى الآيات التى وردت على المساجد ، حيث اشتملت على معانى التذكير بالموت، وحث الإنسان على الأعمال الصالحة حتى ينال حسن الثواب فى الآخرة ، إلى غير ذلك من المعانى ؛ مثال ذلك : ما ورد بصدر حجر مدخل ضريح گور امير(١١٩) بسمر قند ، بصيغة :

---

(١١٣) لوحة ١٠٥ .

(١١٤) سورة الجن : آية ١٨ .

(١١٥) لوحة ١٢٣ .

(١١٦) سورة النور : الآيات ٣٦ ـ ٣٧ .

(١١٧) Grabar (O.) : Isfahan as A Mirror of Persian Architecture , highlights of presian Art, persian Art series . No. 1, Colorado 1979, fig. 141 .

(١١٨) سورة التوبة : آية ١٠٨ .

(١١٩) لوحة ١١٢ .

(قال الله تبارك وتعالى إن المتقين فى جنات وعيون ادخلوها بسلام أمنين صدق الله العظيم) [١٢٠].

من جهة أخرى فقد كان للآيات القرآنية وخاصة تلك التى وردت على المعادن والعمائر الصفوية دلالات خاصة لدى الشيعة الإثنى عشرية أو تلرد شيئا له قيمته فى العقيدة ومن بين هذه الآيات :

نصر من الله وفتح قريب ، أيضاً سورة الكوثر ، التى اختيرت للطعن على شائنى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو العاص بن وائل والد عمرو بن العاص وأحد أقطاب بنى أمية الذين ناصبهم الشيعة العداء طوال عصور التاريخ ، وعمرو بن العاص معروف دوره فى الصراع السياسى والعقائدى الذى دار بين الإمام على بن أبى طالب ومعاوية .

بالإضافة إلى ذلك فإننا لا نجد مسجدا ولا مدرسة ولا أى مبنى من المبانى الدينية فى العصر الصفوى يخلو من آية الكرسى ضمن الكتابات الموجودة به ، ويرى الشيعة فى هذه الآية إشارة إلى حديث الرسول ﷺ لأبى ذر الغفارى ـ الذى يعتبره الشيعة من أول الرجال الذين شابعوا عليا ومن الصحابة القلائل الذين يعترف بهم ـ من أنها أفضل ما نزل على الرسول ﷺ من القرآن [١٢١].

مما سبق يتضح أن بعض الآيات القرآنية كانت ذات دلالات واحدة على كل من المعادن والعمائر ، فى حين اختلفت معانى معظم الآيات القرآنية الأخرى على المعادن والعمائر فى الفترة موضوع الدراسة . والتى ارتبطت معانيها بالغرض الذى من أجله صنعت التحفة أو إقيمت من أجله المنشأة المعمارية .

وبالإضافة إلى اختلاف معانى أغلب الآيات القرآنية على كل من المعادن والعمائر ، فقد اختلفت معانى الأحاديث أيضاً على المعادن والعمائر ، والتى ارتبطت معانيها بالتحف والعمائر المنفذة عليها .

فمن الأحاديث التى وردت على المنشآت المعمارية باختلاف أنواعها ، ما ورد على كتلة مدخل تومان أقا [١٢٢]. بصيغة :

---

(١٢٠) سورة الحجر : آية ٤٥ .

(١٢١) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٨ .

(١٢٢) Зодчество Узбекистана, вып. II, стр. 65 .

(بسم الله الرحمن الرحيم اللهم أعطنا نورا فى قلوبنا ونورا فى قبرنا ونورا فى سمعنا ونورا فى أبصارنا ...) .

ما ورد على بعض المنشآت المعمارية من العصرين التيمورى والصفوى(١٢٣) بصيغة :ـ

(قال النبى عليه السلام عجلوا بالصلاة قبل الفو(ا)ت / وعجلوا بالتوبة قبل الموت صدق الله العظيم وصدق رسوله الكريم) . (شكل ٦٥) .

وقد ورد هذا الحديث بنفس الصيغة على مطرقة باب من النحاس مؤرخة بالقرن (٩هـ/١٥م) (١٢٤).

من الأحاديث النبوية التى وردت على العمائر أيضاً ما ورد على الواجهة الرئيسية الشرقية لمسجد بيبى خانم(١٢٥) بصيغة :ـ

١ ـ قال النبى عليه السلام الصلوة عماد الدين صدق رسول (الله) (١٢٦).
٢ ـ قال النبى عليه السلام الدنيا ساعة فاجعلها طاعة (١٢٧).

من الأحاديث النبوية أيضًا ما ورد أعلى مدخل ضريح قثم بن عباس(١٢٨)

---

(١٢٣) A Museum in the open, PL. 116 .
Zahedov : op. cit., p. 36 .

(١٢٤) Treasures of Islam, P. 267 .

(١٢٥) لوحة ١٠٦ .

(١٢٦) قال ﷺ : « الصلاة عماد الدين فمن تركها فقد هدم الدين » .
حديث الصلاة عماد الدين البيهقى فى الشعب بسند ضعفه من حديث عمر قال عكرمة لم يسمع من عمر قال ورواه ابن عمر ولم يقف عليه ابن الصلاح فقال فى مشكلة الوسيط إنه غير معروف .
ـ أبو حامد الغزالى : إحياء علوم الدين ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، دار الغد العربى ١٩٩٦ ، ص ١٦٨ ، حاشية ١٠ .

(١٢٧) ذكره العجلونى فى كشف الخفا ١/ ٥٠٠ رقم ١٣٣١ ، قال القارى لا أصل لمبناه ولكن يصح معناه .

(١٢٨) ابن عم الرسول ﷺ ، وقد جاء إلى سمرقند مع الفاتحين العرب سنة (٥٤هـ/ ٦٧٦م) للدعوة إلى الإسلام .
ـ إحسان بنت سعيد خلوصى : الطريق إلى سمرقند ، ص ٨٧ .

بتجمع شاه زنده بصيغة :

١ ـ قال النبى العربى الهاشمى القرشى المكى المدنى عليه السلام .

٢ ـ بن س شبه س بى .

٣ ـ القثم لعبا ا ا لنا خلقاً وخلقاً .

ونص الكتابات : القثم بن العباس أشبه الناس خلّقا وخُلقابى (١٢٩).

ومن خلال العرض السابق يتضح أن الكتابات الدينية كانت أشمل وأوضح على العمائر دون المعادن ويرجع ذلك بلا شك لطبيعة المنشآت المعمارية من مساجد ومدارس وأضرحة والتى تناسبها تلك الكتابات أكثر من غيرها من الكتابات الأخرى .

فى حين أن المعادن تكون معرضة للتناول والوضع غير المناسب بالإضافة إلى الاستعمال الذى لا يتناسب مع قدسية العبارات الدينية (الاكل ـ الغسل ...) .

الكتابات المذهبية :ـ

تعد الكتابات الشيعية من أهم ما يميز مضامين الكتابات فى الفترة موضوع الدراسة وخاصة فى العصر الصفوى الذى اعتنقت فيه إيران المذهب الشيعى وغدا مذهباً رسميا لها منذ ذلك العصر وحتى عصرنا الحاضر ؛ ومن ثم فقد سعى الفنانون إلى إبراز هذا التحول المذهبى على منتجاتهم الفنية المختلفة ، وذلك ترويجا للمذهب الجديد ، ولينالوا رضا رعاة الفن الجدد ، ومن هنا فقد ظهرت مثل هذه الكتابات على المعادن بصفة خاصة والفنون التطبيقية الأخرى بصفة عامة ، بالإضافة إلى العمائر .

وعلى الرغم من أن هذه الكتابات سبق ظهورها على بعض التحف المعدنية التيمورية ، والتى ربما تكون قد انتجت كنوع من الدعاية السياسية للحكام

---

(١٢٩) لوحة ١٣٢ .

ـ قيلت هذه العبارة فى جعفر بن أبى طالب ، وليس القثم بن العباس .

ذكر ذلك الهيثمى فى مجمع الزوائد كتاب المناقب باب فضل زيد بن حارثة .

وقال رواه الترمذى باختصار ورواه أحمد واسناده حسن .

التيموريين ، على أنهم رعاة لكل المذاهب الدينية ، أو أن تكون قد صنعت في أقاليم تعتنق المذهب الشيعي أو تكون قد صنعت لأحد المزارات الشيعية ، إلا أن مثل هذه الكتابات نادرا ما كانت تظهر على العمائر التيمورية ، وإن ظهرت فإن ذلك يكون على استحياء من ذلك ، ما ورد على واجهة أحد أضرحة شاه زنده (١٣٠)، بصيغة :

١ ـ قال على بن أبي طالب كرم الله وجهه

٢ ـ لا عز إلا بطاعة الله تعالى .

أما الكتابات المذهبية على التحف المعدنية الصفوية ، فعلى الرغم من أنها تضمنت نفس الكتابات التي وردت على التحف التيمورية من عبارات التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين ، فقد تضمنت عبارات أخرى مثل (لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار) ، وبالإضافة إلى بعض أسماء الأئمة الشيعة كالحسن والحسين؛ فضلا عن بعض الأشعار العربية ذات المضمون الشيعي والتي تخص الإمام على بن أبي طالب ، نصها :

ناد عليا مظهر العجايب ... تجده عونا لك في النوايب

كل هم وغم سينجلي ... بولايتك يا على يا على يا على

أما عن الكتابات المذهبية على العمائر الصفوية ، فكانت أوضح من تلك التي وردت على المعادن ، فقد ورد اسم (الإمام على) جنبا إلى جنب مع لفظ الجلالة واسم الرسول ﷺ (١٣١).

من العبارات الشيعية التي وردت على العمائر الصفوية ، ما ورد على كتلة مدخل مسجد الجمعة(١٣٢) بأصفهان بصيغة :

١ ـ على

٢ ـ ولى

---

(١٣٠) لوحة ١٣١ .

(١٣١) Frishman (M.) : The Mosque History Architectural development and regional diversity , London 1994, P. 132 .

(١٣٢) Hill (d.) : Islamic Architecture and its Decoration, A. D., 800 - 1500, London 1964, p. 305 .

٣ ـ لله و

٤ ـ وصى

٥ ـ لله رسول

(على ولى الله ووصى رسول الله) ، ويتضح معنى هذه العبارة عند الشيعة من خلال ما رواه الكلينى عن زرارة عن أبى جعفر أنه قال : « بنى الإسلام على خمسة أشياء ، على الصلاة ، والزكاة ، والحج ، والصوم ، والولاية » .

قال زرارة : قلت : وأى شيء من ذلك أفضل ، قال الولاية أفضل (١٣٣).

معنى ذلك أن الشيعة جعلوا الولاية أحد أركان الإسلام الخمس ، وجعلوها أفضل من الشهادتين (١٣٤) ؛ كما يرون عن النبى ﷺ فى رواية أخرى : فلما خلق الله أدم كتب ذلك النور فى صلبه ، فلم يزل فى بنى واحد ، حتى قسمها جزأين . جزء فى صلب عبد الله وجزء فى صلب أبى طالب ، فأخرجنى نبيا ، وأخرج عليا وصيا (١٣٥).

من جهة أخرى ، فقد وردت صيغة التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين على العديد من المنشآت المعمارية الصفوية ، من ذلك ما ورد على رقبة قبة مسجد الشاه باصفهان (شكل ٧٠) ، وكذلك على عقد مدخل مسجد الجمعة بأصفهان(١٣٦)، وهذه العبارات تشبه نفس العبارات التى وردت على التحف المعدنية الصفوية (١٣٧).

من العبارات الشيعية التى وردت على كل من العمائر والمعادن الصفوية ، ووردت بصيغ متشابهة ، عبارات :

بنبى عربى ورسول مدنى وأخيه أسد الله المسمى بعلى وبزهراء بتول وبأم ولدتها وبسبطيه وشبليه هما نجل زكى .

وقد وردت هذه العبارة على مقصورة الشاه بالقاعة الملحقة بالإيوان الغربى لمسجد .

(١٣٣) الكلينى : الكافى فى الأصول ، جـ ١ ، ص ٣٦٨ .

(١٣٤) محمود مزروعة : المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(١٣٥) المرجع نفسه ، ص١٢٦ .

(١٣٦) لوحة ١٣٩ .

(١٣٧) اللوحات : (٣٥ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) .

الجمعة بأصفهان (١٣٨)، فى حين ورد المقطع الأخير من العبارة (**وبزهراء بتول وبأم ولدتها وبسبطيه وشبليه هما نجل زكي**) ، على صفيحتين معدنيتين من العصر الصفوى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٣٩).

ومن العبارات الشيعية التى وردت على كل من العمائر والمعادن الصفوية عبارة :

يا قاهر العدو / يا والى الولى / يا مظهر العجائب / يا مرتضى يا على .

وقد وردت هذه العبارة بالقاعة التى تغطيها القبة الغربية لمسجد الشاه بأصفهان(١٤٠) ، كما وردت على طبر من الصلب (١٤١)، من إيران مؤرخ بسنة (١١٤٨هـ / ١٧٣٥م) ، بنفس الصيغة ، باستثناء المقطع الأخير من العبارة (يا مرتضى يا على) التى حذفت منها أداة النداء التى تسبق اسم الإمام على ، حيث وردت بصيغة (يا مرتضى على) (شكل ٩) .

من الكتابات الشيعية التى وردت على العمائر الصفوية دون المعادن العديد من الأحاديث والروايات الشيعية المروية عن الأئمة ورجال الحديث عندهم تدور كلها حول مفاهيم شيعية ، منها ما ورد على كتلة المدخل الرئيسى لمسجد الشاه بأصفهان(١٤٢) بصيغة :

« ... قال رسول الله صلى الله عليه وسلم علي وصيي وخليفتي وفاطمة زوجته سيدة نساء العالمين بنتى والحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة والذى والاهم فقد والانى ومن عاداهم فقد عادانى ومن آتاهم فقد آتانى ومن جفاهم فقد جفانى ومن برهم فقد برنى ومن وصلهم وصل الله ومن قطعهم قطع الله ومن أعانهم نصر الله ... » .

من الأحاديث ذات المضمون الشيعى ما ورد على كتلة المدخل(١٤٣) السابق

---

(١٣٨) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١٣٩) اللوحات : (٥٦ ، ٥٧).

(١٤٠) المرجع نفسه ، ص ١٣١ .

(١٤١) لوحة ٩٢.

(١٤٢) لوحة ١٤٢ .

(١٤٣) لوحة ١٤٣ .

أيضًا ، والتى نفذت على الكثير من العمائر الصفوية ، ما نصه « ... أنا مدينة العلم وعلى بابها صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم » (شكل ٧٤) .

من الأحاديث ذات المضمون الشيعى أيضًا ما ورد بأعلى التربيع الأرضى للقبة الجنوبية بمدرسة مادر شاه[١٤٤] بصيغة : « ... عليه وآله وسلم من كنت مولاه فعلى مولاه اللهم وال من والاه وعاد من عاداه وانصر من نصره واخذل من خذله » .

أيضًا ما ورد على بدن مئذنة[١٤٥] مدرسة مادر شاه بصيغة : « عليا منى وأنا من على وهو ولى كل مؤمن » .

مما سبق يتضح أن الكتابات المذهبية كانت أكثر تنوعا ووضوحا على العمائر عن المعادن وخاصة فى الفترة الصفوية ، حيث شملت تلك الكتابات الكثير من العبارات والأحاديث النبوية التى توضح مكانة الإمام على ومنزلته ، إلى جانب التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين .

الكتابات الفارسية :

إذا كانت الكتابات الفارسية التى وردت على المعادن الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى ، قد تضمنت العديد من الأشعار الفارسية ذات المضامين المتنوعة ما بين الدعاء لصاحب التحفة ، والغزل الحسى ، بالإضافة إلى بعض الأشعار الصفوية والشيعية .

فإن الكتابات الفارسية التى وردت على العمائر المعاصرة ؛ قد تضمنت إلى جانب الأشعار بعض النصوص الكتابية ذات المضامين المتنوعة ، ومعظمها ذات دلالات شيعية ؛ والتى اقتصر استخدامها على العمائر الصفوية دون التيمورية .

وبصفة عامة فإن هناك تشابها بين بعض الكتابات الفارسية المنفذة على العمائر وتلك المنفذة على المعادن ، ويتمثل ذلك التشابه فى العلاقة بين النص الكتابى والمنشأة أو التحفة المعدنية ، مثال ذلك : ما ورد على أحد أضرحة تجمع شاه زنده بسمر قند بصيغة :

---

(١٤٤) لوحة ١٤٦ .

(١٤٥) لوحة ١٤٧ .

در این گور تاریگ بی یاروکس امید مرا بارحمت تست وبس

الترجمة :

فی هذا القبر المظلم الذی بلا رفیق وأنیس إنی علی أمل أن یکون فیه الرحمة وکفی .

من ذلك أیضًا ما ورد علی سطل من النحاس ، ینتسب إلی منتصف القرن (٩هـ / ١٥م) بصیغة :

تا بحمام در ایدمه من بیوسته سطل ایست مراد یده وابرو دسته

الترجمة :

حینما یأتی حبیبی إلی الحمام مشرق النور تصبح الشمس سطل ماء والسحاب یده

هذا بالنسبة لأوجه التشابه بین مضامین الکتابات الفارسیة علی العمائر والمعادن أما فیما یتعلق بأوجه الإختلاف بین مضامین الکتابات الفارسیة ، فتتمثل فی أن تلك المضامین تختلف باختلاف أشکال التحف والعمائر فبالنسبة للمعادن نلاحظ أن الکتابات المنفذة علی القدور والأباریق تختلف عن المنفذة علی الکشاکیل ، والخناجر ؛ فقد تضمنت تلك التحف کتابات فارسیة بعضها یدخل فی نطاق الغزل الحسی [(١٤٦)] ، والبعض الآخر فی نطاق الزهد[(١٤٧)] والتصوف [(١٤٨)] بالإضافة إلی القلیل من الکتابات ذات الدلالات الشیعیة [(١٤٩)].

أما بالنسبة للکتابات الفارسیة المنفذة علی العمائر ، فقد تضمنت بعض النصوص الکتابیة التی تصف المکان المنفذه علیه ، وهذا النمط اقتصر علی العمائر دون المعادن ، من ذلك ما ورد علی أحد جانبی کتلة مدخل آق سرای بمدینة شهر سبز [(١٥٠)] ، بصیغة :

زهی رفیع أساسی که قبة اخضر یست چو مجمر فروزان زنطاق این منظر فتاده

(١٤٦) لوحة ٤ .

(١٤٧) لوحة ٥٩ .

(١٤٨) لوحة ٤٩ .

(١٤٩) اللوحات : (٧٨ ، ٨٤).

(١٥٠) لوحة ١٠٢ .

زبس خط الفا از سرمه زمحو خط برمهر بردن دركنار رقوم نقوش أو انجم نمونه زهرة طاق أو محور خط نموده ازخم طاقش فلك حق فتد بلى مثال مهر ... واخضر ... كندا فتدكه .

الترجمة :

ما أبهاه من بناء رفيع فالقبة الخضراء سقطت من طاقة هذا البناء مثل جمرة مشتعلة ومن كثرة خطوط الألف المشعة من رأس القمر كأنه يمحو خطوط الأشعة على الشمس جعلت الزهره إيوانه محورا للأشعة كالأنجم فى إطار كتابات نقوشه وقد تنزل ملك الحقيقة من انحناءة إيوانه نعم إنه مثال للشمس ... والخضراء ... أسقطه فى .

ويتضمن هذا النص وصفا للإيوان الرئيسى لقصر آق سراى بمدينة شهر سبز .

وبالإضافة إلى مثل هذه النصوص ، فقد وردت بعض النصوص التأسيسية على بعض المنشآت المعمارية ، وذلك باللغة الفارسية ، مثال ذلك :ـ

ما ورد على أحد جانبى مقصورة الشاه فى الإيوان الغربى لمسجد الجمعة بأصفهان (١٥١) ، حيث وردت بعض الأشعار الفارسية التى تضمنت اسم الشاه حسين (١١٠٥ ـ ١١٣٥هـ / ١٦٩٢ ـ١٧٢٢م) وإتمامه لعمارة هذا المسجد ، وقد تضمنت تلك الأشعار بعض الألقاب الشيعية للسلطان حسين، ونص الكتابات :ـ

چون بحكم كار فرمان جهان	شد عمارت سجده كاه مسلمان
نايب خير البشر كالطاف اوست	شيعيان را درجهان پشت وپناه
انكه امرش باقضا باشد قدر	پادشه سلطان حسين ظل اله
مؤمن بى شبهه ودستور عهد	خان عالم صوفى يكرنگ شاه

الترجمة :

عندما صدر الأمر من حاكم العالم	اكتملت عمارة المسجد للمسلمين
فهو نائب خير البشر والطافه	سند للشيعة فى العالم

(١٥١) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٨ .

هو من يكون أمره مع القضاء قـدرا   الملـك سلطـان حسـين ظـل اللـه
مؤمـن بلا شبـه وولـي للعهـد   ووزيره حاكم عالم المتصوفه وهو الشاه الحق

وبصفة عامة فإن مضامين الأشعار الفارسية التى وردت على العمائر فى الفترة الصفوية كانت فى أغلبها ذات صفة شيعية حيث نجد موضوعها فى مدح الرسول والسيدة فاطمة الزهراء والأئمة الاثنى عشر . وربما يكون موضوعها فى إنشاء المدرسة ومدح بانيها ونعته بصفات لها صبغة شيعية ؛ ومن بين هذه الأشعار :

ما ورد بالتجديدات التى أحدثها الشاه طهماسب (٩١٩ ـ ٩٨٤هـ / ١٥١٣ ـ ١٥٧٦م) بمدخل مسجد القطبية بأصفهان[١٥٢] (شكل ٧٥) ، بصيغة :

محمـد عربـى ابـروى هـردو سـرا   كسى درخاك شدخـاك نيسـت برسـراو
شنيده أم كه تكلم نمود همچو مسيح   بدين حديـث لـب لعـل روح پـرور أو
كه من مدينة علم وعلى است در أو   عجبه خجسته حديثى من نيست شك در أو

الترجمة :

محمـد العربـى كرامة الداريـن   هـو مـن سكن الثـرى ولا يعلـو الثرى رأسـه
سمعت أنه تكلم مثلما فعل المسيح   بهذا الحديث من شفتيه الياقوتتين المربيتين للروح
قائلا : أنا مدينة العلم وعلى بابها   فياله مـن حديـث عجيب لـى لا شـك فيـه .

من الأشعار ذات الصفة الشيعية أيضاً ، ما ورد على محراب من الرخام بإحدى قاعات المسجد الجامع بأصفهان، يعود إلى عهد الشاه عباس [١٥٣]، ونص الكتابات:

مصصمى شد شهر علم أن مملكت رادر على آست
تا دهنـدت راه در اين شهـر علـم از در درا

الترجمة :

لقد صار المصطفى مدينة العلم وعلى هو الباب لهذه المدينة
وحتى يسمح لك بالدخول إلى مدينة العلم هذه عليك أن تدخل من الباب

---

(١٥٢) لوحة ١٣٧ .
(١٥٣) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١١٧ .

من بين الكتابات التى انتشرت فى جميع أقسام مدرسة مادر شاه أبياتا من الشعر باللغة الفارسية على المدخل الرئيسى للمدرسة(١٥٤) بصيغة :ـ

دانى زچه اين چرخ كهن ميگردد   نه بهر توونه بهر من ميگردد
در گردش او چون على آمد بوجود   ميبالد وگرد خويشتـن ميگردد

الترجمة :

أتعلم لأجل من يدور هذا الفلـك القديـم   بالطبع ليس من أجلى ولا من أجلك
إنه فى دورانه منذ أن جاء على إلى الوجود   ينـوح ويلـف حـول نفسـه

ومن ثم يتضح أن هناك فروق واضحة بين مضامين الكتابات الفارسية المنفذة على كل من المعادن والعمائر ، وتلك الفروق ترجع بلا شك لطبيعة التحف المعدنية والعمائر والغرض الذى من أجله يستخدم كلا منهما .

---

(١٥٤) عادل عبد المنعم : المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

المواءمة بين نوع الخط والمناطق التى يشغلها

تنوعت المناطق التى شغلتها الكتابات سواء على العمائر أو المعادن ، ويرجع هذا التنوع لاختلاف أشكال العمائر عن المعادن ، فالمعادن مهما كان شكلها فحجمها محدود والأشرطة الكتابية عليها صغيرة ، وقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر تلك التحف فى حين نفذ القليل جداً على السطح الداخلى ، حيث إن تنفيذ الكتابات على ظاهر التحف يكون مناسبًا تمامًا لأشكال تلك التحف المتمثلة فى الشماعد والأباريق والقدور والكشاكيل والسلاطين بالإضافة إلى الآلات الحربية .

أما فيما يتعلق بالعمائر ، فالملفت للنظر حقا هو المساحات الهائلة من النقوش الكتابية التى تغطى العديد من العناصر المعمارية لتلك العمائر ، والتى تمثل ظاهرة تكاد تنفرد بها تلك العمائر فى إيران وآسيا الوسطى عن غيرها من العمائر المعاصرة فى مناطق العالم الإسلامى الأخرى ، فقد استغل الفنان معظم الأسطح المتاحة أمامه ونفذ عليها العديد من النقوش الكتابية بأشكال وأحجام مختلفة ، ولم يترك أى عنصر معمارى إلا ونفذ عليه نقشا من نقوشه الكتابية ؛ وقد أتاحت له المساحات المتسعة والارتفاعات الشاهقة الحرية الكاملة فى تنفيذ كتاباته دون التقيد بأحجام أو أشكال أو مساحات مثلما كان الحال على التحف المعدنية التى فرضت على الفنان الإلتزام بالمساحة المتاحة دون أن يتعداها . فالمساحة المتاحة أمام النقاش على المعادن لا تتعدى بضعة أشرطة مستطيلة تتضمن إلى جانب النقوش الكتابية عناصر زخرفية أخرى كالرسوم النباتية من فروع وأوراق بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية .

فى حين كانت المساحات المتاحة أمام الفنان على العمائر غير محدودة حيث تمثلت فى الواجهات والتى لا تقتصر على واجهة واحدة بل كانت معظم العمائر تحتوى على أربع واجهات ، إلى جانب المداخل ، والمآذن ، والقباب ، والإيوانات ، وخلاوى الطلبة ، والمحاريب .

ومن ثم فالتساؤل الذى يفرض نفسه كيف تكون كل هذه المساحات المتسعة أمام الفنان ولا يبدع ؟

فبالنسبة للواجهات ، فقد أتاحت له المساحات المتسعة لتلك الواجهات الحرية

الكاملة فى تنفيذ نقوشه الكتابية بالخط الكوفى الهندسى الذى تتناسب طبيعة حروفه مع هذه المســاحــات ، وينطبق ذلك أيضًــا على أبدان المآذن (١٥٥)، ورقـاب القباب(١٥٦)، وحجـور المداخل (١٥٧)، والأيوانات (١٥٨)، وواجـهـاتها المطلة على الصحن (١٥٩).

بينما استخدم الفنان الأفاريز المستطيلة لتنفيذ بقية عناصره الكتابية ، والتى كانت فى معظمها منفذة بخط الثلث أو بالثلث والكوفى معا ، وقد استخدمت تلك الأفاريز بحجور المداخل أو بصدر الإيوانات أو بأعلى واجهاتها .

وعلى أية حال فقد كانت تلك الأفاريز أقل استخداما على العمائر عن التحف المعدنية ، حيث إنها لا تتناسب مع المساحات الكبيرة التى على العمائر ، وإنما تتناسب مع المساحات التى على التحف المعدنية .

عموما فإن التباين بين المناطق التى تشغلها الكتابات على العمائر والمعادن فى الفترة موضوع الدراسة يعد جوهريا ، حيث لم تتح المساحة المتاحة أمام النقاش على التحف المعدنية للإنطلاق وتنفيذ كتاباته بالرؤية الفنية التى نفذها نظيره على العمائر.

من جهة أخرى فلقد كان هناك نوع من التشابه بين أشكال الخطوط المنفذة على كل من العمائر والمعادن ، فعلى الرغم من اختلاف وتنوع المناطق المنفذ عليها تلك الخطوط ، إلا أن الفنان حرص دائمًا على الاهتمام بأشكال الحروف المكونة للنصوص الكتابية سواء على العمائر أو المعادن ، وخاصة تلك المنفذة بخط الثلث ، فأطال قامات الحروف وهاماتها وخاصة حروف الألف وطالع حروف الطاء واللام والكاف واللام ألف ؛ ولم يقتصر الفنان على إطالة قامات الحروف فقط ، بل قام بتنفيذ هاماتها بأشكال متنوعة ، فمعظم أصابع الحروف نفذت باستطالة ، وينتهى معظمها بشكل مشطوف ومائل قليلا جهة اليسار مع إضافة زيادة صغيرة أو شوكة جهة اليمين قد تطول أو تقصر ؛ وقد تنتهى هامات الحروف بشطف مائل قليلا

---

(١٥٥) اللوحات : (١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٧).

(١٥٦) اللوحات : (١٠٧ ، ١٣٣ ، ١٣٨).

(١٥٧) اللوحات : (١١٢ ، ١١٦ ، ١٢٩ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٨).

(١٥٨) اللوحات : ١١١ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٣٦).

(١٥٩) اللوحات : (١٠٩ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٣) .

جهة اليسار بدون إضافة أية زيادات للحروف يمنة أو يسرة .

ومن ثم يتضح أن الفنان قد وفق إلى حد كبير سواء على العمائر أو المعادن فى إحداث نوع من التوافق بين الحروف المشكلة لكلماته هذا من جهة ، وبين تلك الحروف والمساحة التى تشغلها من جهة أخرى .

ففى الحالة الأولى : واءم الفنان بين أصابع الحروف القائمة كالألف وطالع حرف الطاء واللام واللام ألف ، وتتمثل هذه المواءمة فى استمداد تلك الأصابع سواء أكانت فى بداية الكلمة أو فى وسطها أو فى نهايتها ، بحيث تشكل تلك الأصابع أحد المستويات التى يتضمنها الشريط الكتابى على كل من العمائر والمعادن .

أما فى الحالة الثانية : والتى تتعلق بالمواءمة بين الخط وحروفه مع الأشرطة الكتابية المنفذة عليها فتنقسم إلى قسمين ، أحدهما يختص بالكتابات المنفذة بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى ، والآخر يختص بالكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية .

وقد ورد هذان النوعان على المعادن والعمائر لكنهما كانا أكثر تميزا ووضوحا على العمائر دون المعادن ، فالكتابات المنفذة على المعادن بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى (١٦٠) ، أتاحت الحرية للفنان لتنفيذ كتاباته بدون قيود تحد من حركته ، وبالتالى فإن مساحة الأشرطة الكتابية تكون أكثر اتساعا مما يتيح إطالة قامات الحروف المكونة للكلمات .

أما عن الكتابات المنفذة على العمائر بدون وجود عناصر زخرفية أخرى مع النقش الكتابى (١٦١) ، فتضمنت نوعين من الخط أحدهما الكوفى الهندسى (١٦٢) ، والآخر جمع فيه الفنان بين خطى الثلث والكوفى داخل الإفريز الواحد (١٦٣) ،

---

(١٦٠) اللوحـــات : (٧ ، ١٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٤ ، ٤٦أ - ب ، ٤٨ ، ٥٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٩١).

(١٦١) اللوحـــات : (١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٤٨).

(١٦٢) اللوحات : (١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٣٣ ، ١٤٤).

(١٦٣) اللوحات : (١٠٣ ، ١٠٧ ، ١٣٨ ، ١٤٧ ، ١٤٨)

فالكوفى الهندسى فى حد ذاته لا يحتاج إلى إضافة أى عناصر زخرفية أخرى إلى جانبه حيث إنه بطبيعته ذو أشكال زخرفية تتمثل فى الزوايا القائمة المكونة للمربعات والمثلثات التى تدخل فى تكوين الحروف .

أما الأفاريز التى تجمع بين خطى الثلث والكوفى ، فإنها تعتبر فى حد ذاتها شكلا زخرفيا ملفتا للنظر ، حيث تضمنت مستويين أو ثلاثة من الخطوط أحدهما يتمثل فى خط الثلث المنفذ فى مستويين ، حيث نفذ النقاش الكلمات المكونة من مقطعين فى هذين المستويين ، بينما تضمن المستوى الثالث نوعا أو اثنين من الخط الكوفى (١٦٤) .

من جهة أخرى فإن الكتابات التى تتخللها العناصر الزخرفية الأخرى كالرسوم النباتية والهندسية كانت أكثر وضوحا على العمائر عن المعادن أيضًا ؛ فقد اهتم الفنان بإبراز العناصر الزخرفية على المعادن ، وبالتالى فإن الأشرطة الكتابية كانت أقل اتساعاً وتنفذ من خلال العناصر الزخرفية الأخرى (١٦٥) .

أما على العمائر فلم تكن الأفضلية للعناصر الزخرفية بل كانت الكتابات هى العنصر الأساسى داخل الأفاريز ، بينما استخدمت العناصر الزخرفية الأخرى التى تتألف من فروع نباتية تنبثق منها أوراق صغيرة كأرضية للكتابات .

وفضلا عن هذا وذاك فقد كان للنقوش الكتابية على العمائر وضع خاص تمثل فى أن الفنان حرص على إيجاد نسبة وتناسب بين النقش الكتابى والمكان المنفذ فيه هذا النقش ، فقد فرضت الارتفاعات الشاهقة والمساحات المتسعة للعمائر على الفنان تنفيذ كتاباته بأحجام كبيرة ، وخاصة كلما ارتفع المكان المخصص لتنفيذ تلك الكتابات ليسهل قراءة تلك النصوص عندما تقع عليها عين المشاهد (١٦٦) ؛ وذلك بعكس التحف المعدنية التى تعد فى متناول يد الشخص ، وبالتالى يسهل قراءة تلك النقوش مهما اختلف حجمها وموضعها .

وإلى جانب المواءمة الخاصة بالحروف والتى تلاعب بها الفنان ، فقد كان

---

(١٦٤) اللوحات : (١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٣٨) .

(١٦٥) اللوحات : (١٩ ، ٢٠ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٦٦) .

(١٦٦) انظر على سبيل المثال اللوحات : (١٠١ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٣٣ ، ١٣٨ ، ١٤٧) .

للألوان دور بارز فى المواءمة ، فقد تلاعب بها الفنان أيضًا ، وذلك عن طريق استخدامه للتباين فى الدرجات اللونية ، ويتضح ذلك على العمائر أكثر من المعادن ، حيث يمثل التلاعب بالألوان ظاهرة مميزة على العمائر ، بينما استخدم على المعادن بصورة محدودة لا تشكل ظاهرة ، فالتحف المعدنية إذا كانت مصنوعة من مادة داكنة فإن النقاش ينفذ كتاباته بالألوان الفاتحة(١٦٧) والعكس بالعكس ،وكان هذا الأسلوب أكثر وضوحًا على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية .

أما على العمائر ، فقد استخدم الفنان بلاطات القاشانى ، والطوب المزجج فى تنفيذ نقوشه الكتابية على العمائر ، فبالنسبة لبلاطات القاشانى فكان الفنان يستخدم أكثر من درجة لونية فى تنفيذ كتاباته ، فغالبا ما كان يستخدم لونين مختلفين فى تنفيذ تلك الكتابات ، والتى يغلب عليها الدرجة اللونية الفاتحة ، كالأبيض والأخضر والأصفر بينما ينفذ النقاش الأرضية بلون داكن والذى يكون غالبا الأزرق ، وذلك لتكون الكتابات أكثر وضوحًا ، ومن ثم فإنها تؤدى الغرض الجمالى منها إلى جانب الغرض المتعلق بمضمونها .

أما عن الطوب المزجج ، فقد احتلت الكتابات المنفذة به مساحات أكبر من تلك المنفذة على البلاطات الخزفية ، ويرجع ذلك إلى أن الطوب المزجج استخدم فى تنفيذ الكتابات الكوفية الهندسية التى شغلت مساحات أكبر من تلك المنفذة بخط الثلث ؛ فينفذ الفنان النص الكتابى بلون معين كالأبيض ، أو الأخضر الفاتح ، أو الأزرق الداكن أو الفاتح بينما ينفذ الإطار الخارجى للحروف الكتابية أو الخطوط الفاصلة بين النقوش الكتابية بلون مخالف للنص والأرضية التى تكون غالبا منفذة باللون الفاتح .

وعلى أية حال فإن التلاعب بالألوان سواء على العمائر أو المعادن كان يهدف إلى إضفاء الطابع الجمالى والزخرفى لتكون ملفتة للنظر ، كما تيسر على المشاهد قراءتها بسهولة ويسر .

أما عن علاقة النص بالمنشأة المعمارية أو التحفة المعدنية المنفذ عليها فى الفترة

---

(١٦٧) اللوحات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١) .

موضوع الدراسة ، فكانت أكثر تنوعا على التحف المعدنية منها على العمائر .

فتنقسم تلك العلاقة على المعادن كما سبق وذكرت إلى ثلاثة أنواع على النحو التالى :ـ

أ ـ العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى .

ب ـ العلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية .

جـ ـ العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة .

ويعد النوعين الأخيرين من أكثر الأنواع شيوعا من حيث العلاقة بين النص والتحفة المعدنية المنفذ عليها ؛ بينما كان النوع الأول نادرا على التحف المعدنية سواء فى الفترة التيمورية أو الصفوية .

هذا فيما يختص بالعلاقة بين النص الكتابى والتحفة المعدنية ، أما عن العلاقة بين النص والمنشأة المعمارية المنفذ عليها فتعد علاقة محدودة تكاد تقتصر على العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله أقيمت تلك المنشأة ؛ وبالتالى فإن العلاقة الأخيرة على التحف المعدنية تعد قاسماً مشتركا بين العمائر والمعادن .

فقد وردت على العمائر بعض النصوص الدينية والتأسيسية التى تحدد ماهية تلك المنشأة سواء أكانت جامعا أو مدرسة أو ضريحا أو قصراً إلى غير ذلك من أنماط مختلفة .

فالنصوص الدينية عبارة عن آيات قرآنية وأحاديث نبوية تشير معانيها بطريق غير مباشر إلى ماهية تلك المنشآت ، بينما تشير النصوص التأسيسية صراحة إلى ما هية تلك المنشآت .

مثال ذلك ، ما ورد بصدر الإيوان الغربى لمسجد بيبى خانم ، بصيغة :

(أمر ببناء هذا **الجامع المبارك أمير تيمور** ...) (١٦٨) .

ما ورد على أحد جانبى مدخل أحد أضرحة شاه زنده ، بصيغة :

(أشار بإعلاء **هذه العمارة الرفيع** بناؤها ...) (١٦٩) .

---

(١٦٨) لوحة ١١١ .

(١٦٩) لوحة ١٢٥ .

ومن النصوص الدينية التى تشير محتوياتها بطريق غير مباشر إلى ما هية تلك المنشآت ما ورد على مسجد بيبى خانم بصيغة : « وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحداً » .

من الأحاديث النبوية التى تشير إلى العلاقة بين النص والغرض الذى من أجله أقيمت المنشأة ، ما ورد على واجهة مدرسة ميرزا ألغ بيك بسمر قند ، بصيغة :

(قال النبى عليه السلام من أنفق درهما فى طلب العلم فكأنما أنفق دينارا فى سبيل الله) . ويشير مضمون الحديث إلى أن هذه المنشأة شيدت لتكون مدرسة يتلقى فيها الطلاب العلم .

مما سبق يتضح أن العلاقة بين النص والمنشأة أو التحفة المنفذ عليها ، كانت أوضح على التحف المعدنية عن العمائر فى الفترة موضوع الدراسة .

الخاتمة

وبعد فإن الكتابات الأثرية قد احتلت مكانة متميزة وبارزة فى مجال زخرفة التحف المعدنية الإيرانية فى العصرين التيمورى والصفوى ، ويشهد بذلك ما عرضت له الدراسة من تناول لهذه الكتابات من حيث أنواع الخطوط المختلفة التى نفذت على التحف المعدنية ، وما اشتملت عليه من مضامين متنوعة ، فضلا عما لحق بهذه الكتابات من تطور ومواءمة للمناطق التى تشغلها على التحف موضوع الدراسة إلى جانب وضوح علاقتها فى بعض الأحيان بشكل ووظيفة التحفة .

ففى مجال خطوط الكتابات ومضمونها على التحف المعدنية التيمورية والصفوية أمكن ملاحظة :

استخدام الخط الكوفى بشكل محدود على التحف المعدنية التيمورية ، وقد اقتصر استخدامه على التحف المعدنية التيمورية المبكرة ؛ حيث نفذ بعدة أشكال مختلفة ثم اختفى بعد ذلك تماما من على التحف التيمورية والصفوية .

من جهة أخرى فإن خط الثلث يعد العنصر الرئيسى على معظم التحف المعدنية التى ترجع للفترة التيمورية ، وقد استمر استخدام هذا الخط على التحف المعدنية الصفوية بنفس الشكل والأسلوب المستخدم فى الفترة التيمورية .

أما عن الخط الفارسى فقد وصل إلى قمة نضجه وتطوره فى الفترة موضوع الدراسة ، حيث نفذ جنبا إلى جنب مع بعض الخطوط الأخرى وخاصة خط الثلث فى الفترة التيمورية ، بينما نفذ بشكل مفرد على العديد من التحف المعدنية الصفوية، وفى كلا الفترتين نفذت حروفه بشكل قريب من حروف خط الثلث من حيث الشكل والأسلوب .

أما عن مضامين النقوش الكتابية على التحف المعدنية موضوع الدراسة فقد تضمنت نماذج من الكتابات الدعائية ذات المضامين المتنوعة ، بعضها يتضمن عبارات دعائية لمالك التحفة ، والبعض الآخر يتضمن العديد من الأمنيات الطيبة

التى يقصد منها العز والنصر والإقبال والسلامة كما وردت بعض العبارات والكلمات التى يقصد منها التضرع والإبتهال إلى الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته .

أما فيما يتعلق بالكتابات التسجيلية فقد لعبت دوراً هامًا ومميزاً على التحف المعدنية ، وقد احتوت مضامين تلك الكتابات على العديد من الألقاب وتوقيعات الصناع والتواريخ فضلا عن أسماء من صنعت لهم تلك التحف.

فبالنسبة للألقاب فقد وصلنا العديد منها على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة، وإن كثر استخدامها فى الفترة التيمورية عن الصفوية ؛ وخاصة على التحف المعدنية التى تنسب إلى بدايات تلك الفترة ، ومعظم الألقاب كانت عبارة عن ألقاب فخرية تخص أمراء وحكام تدل على مكانتهم واتساع نفوذهم ، إلى جانب بعض الألقاب الوظيفية للصناع الذين أسهموا فى إنجاز تلك التحف ؛ هذا فضلا عن العديد من ألقاب الأئمة الشيعة والتى وردت على العديد من التحف التيمورية والصفوية على حد سواء .

من بين الأشياء الملفتة للنظر أيضًا فى مضمون الكتابات التسجيلية على المعادن الإيرانية كثرة عدد الصناع وتوقيعاتهم ؛ ويدلنا هذا على اعتزاز هؤلاء الصناع بشخصياتهم وافتخارهم بما تصنع أيديهم من منتجات .

من جهة أخرى فقد ثبت من خلال بعض التوقيعات على التحف المعدنية الإيرانية ، أن الصانع هو الشخصية المنفذة للكتابات على العديد من التحف المعدنية ، وذلك من خلال الصيغ التى وقع بها بعض الصناع على منتجاتهم الفنية ، مثال ذلك :

(كاتبه وناقشه وفارغه / حسينى بن شمسى بن شهابى البيرجندى) ، فكاتبه تمثل المرحلة الأولى الخاصة بإعداد النص الكتابى على الورق أو الرق ؛ وناقشه أى حز النقش على التحفة المعدنية ، وفارغه والتى تمثل المرحلة الثالثة من مراحل تنفيذ النقش الكتابى على التحفة والتى يفرغ منها الصانع بوضع التكفيت على التحفة .

وفضلا عن هذا وذاك فقط حرص العديد من الصناع على تسجيل مواطنهم الأصلية التى ينتسبون إليها ضمن توقيعاتهم ، سواء الذين قدموا من أقاليم إيران المختلفة مثل : (عبد العزيز بن شرف الدين التبريزى ، أو شهابى البيرجندى ، أو محمد باقر أصفهانى ، أو حسين يزدى) ، وغيرهم كثير .

أو الذين وفدوا من المناطق العربية كمصر وبلاد الشام وعملوا فى إيران واستقروا بها مثال ذلك : (سلطان على مصرى ، أو شير على بن محمد دمشقى) .

بالإضافة إلى ذلك فقد قدمت الدراسة سير ذاتية لبعض النقاشين الإيرانيين الذين وردت توقيعاتهم على التحف المعدنية ، وذلك من خلال التعرف على أسمائهم كاملة ، ومواطنهم الأصلية التى وفدوا منها ، والفترات التاريخية التى عملوا فيها ، وأساليب توقيعاتهم على منتجاتهم الفنية .

أوضحت الدراسة أن التحف المعدنية نالت الكثير من العناية من قبل صانعيها، وذلك نظرا لأهمية تلك التحف ؛ ومن ثم فقد حرص الفنانون على تسجيل أسماء من صنعت لهم تلك التحف ، وقد وردت تلك الأسماء غالبا مسبوقة بكلمة صاحبه ، وأحيانا ما يسبق الاسم عبارة (صاحبه ومالكه) ، كما قد يذكر الصانع اسم صاحب التحفة أو من صنعت له مباشرة دون وجود عبارة (صاحبه ومالكه) قبل الاسم وفى بعض الأحيان يذكر الصانع بعض الألقاب التى تخص شخص بعينه دون ذكر أسماء .

أكدت الدراسة أن أقدم ما وصلنا من تحف معدنية تحمل تاريخ صنعها فى الفترة موضوع الدراسة ، شمعدان من البرونز بضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، مؤرخ بالعشرين من رمضان سنة تسع وتسعين وسبعماية هجرية / ١٣٩٧م .

أثبتت الدراسة أن من أهم طرق تسجيل التواريخ على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة أربعة طرق :

الطريقة الأولى : وكان يسجل فيها التاريخ بالحروف العربية ؛

والطريقة الثانية : وكان يسجل فيها بالأرقام العربية ؛

والطريقة الثالثة : وكان يجمع فيها النقاش بين الطريقتين معاً وذلك بأن يكتب جزءا من التاريخ بالحروف والجزء الآخر بالأرقام ؛

والطريقة الرابعة : وكان يسجل فيها التاريخ بالفارسية .

تميزت بعض التحف المعدنية الصفوية بظاهر خاصة انفردت بها دون غيرها من التحف الصفوية الأخرى والتحف التيمورية ، والتى تمثلت فى وجود تاريخين مختلفين على سطح التحفة الواحدة ، يمثل أحدهما التاريخ الأصلى للتحفة والثانى يمثل التاريخ الإضافى الذى ربما يدل على انتقال ملكية التحفة من شخص لآخر ، وخاصة أن أسلوب تنفيذ التاريخ الإضافى يختلف عن التاريخ الأصلى بالإضافة إلى أن المكان المنفذ فيه التاريخ الثانى يوضح أنه أضيف فى فترة لاحقة على النص الأصلى المنفذ على سطح التحفة .

تضمنت الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية العديد من الكتابات الدينية التى تنوعت ما بين الكلمات والعبارات الدينية والآيات القرآنية والقليل من الأحاديث النبوية ، وقد اقتصر استخدام هذا النوع من الكتابات على الآلات الحربية سواء الدفاعية منها أو الهجومية كالخوذ والدروع والسيوف بالإضافة لبعض الصفائح المعدنية والكشاكيل .

ويرجع ذلك لأن هذه التحف تكون أنسب لتنفيذ مثل هذه الكتابات عليها دون غيرها من التحف المعدنية الأخرى كالسلاطين والقدور والأباريق والصدريات والتى تستخدم فى الأغراض اليومية ، فى حين أن تلك الكتابات تكون مناسبة للآلات الحربية بهدف الوقاية من الشرور والمهالك والإستعانة بالله تعالى لتحقيق النصر على الأعداء .

شاع استخدام العديد من الكتابات المذهبية الشيعية فى فترة الدولة الصفوية ويرجع ذلك لإعلان الصفويين المذهب الشيعى مذهبا رسميا للدولة ، وقد تضمنت تلك الكتابات أسماء الأئمة الشيعة المعصومون وألقابهم ، والإستعانة بالإمام على كرم الله وجهه لمواجهة المنايا والمصائب .

اشتملت الكتابات الفارسية على العديد من الأشعار ذات المضامين المختلفة، بعضها يختص بالدعاء لصاحب التحفة ، والبعض الآخر يدخل فى نطاق الغزل الحسى ، وثالث يدخل فى نطاق الغزل الروحى (الشعر الصوفى) .

أما فى مجال تطور الكتابات على التحف المعدنية التيمورية والصفوية فقد أمكن التوصل إلى عدة حقائق أهمها :

اختلاف المناطق التى شغلتها الكتابات فى الفترتين التيمورية والصفوية باختلاف أشكال التحف المنفذة عليها ، والتى تنوعت ما بين المراجل والسلاطين والأباريق والقدور والصوانى والشماعد والمقالم والخوذ والرماح ، وقد نفذت معظم الكتابات على ظاهر تلك التحف .

حرص الفنان الإيرانى فى معظم التحف المعدنية التى تنسب للفترة التيمورية ، على أن تؤدى حروف الخط المنفذ على التحفة دورها الزخرفى إلى جانب الهدف من مضمونها ، ويرجع ذلك إلى أن الكتابات كانت تمثل العنصر الرئيسى على العديد من التحف المعدنية .

وفق الفنان الإيرانى إلى حد كبير فى إحداث نوع من التناغم والتوافق بين الحروف المشكلة لكلماته المنفذة على التحف المعدنية من جهة ، وبين تلك الحروف والمساحات التى تشغلها على التحف من جهة أخرى .

تلاعب الفنان بالألوان المستخدمة على التحف المعدنية فى الفترة موضوع الدراسة ، حيث استخدم التباين فى الدرجات اللونية بين النص الكتابى والتحفة ، وكان هذا الأسلوب أكثر وضوحًا على التحف المعدنية الصفوية عن التحف التيمورية .

وربما كان الفنان يهدف من وراء ذلك إلى إحداث نوع من التباين بين الكتابات والأرضية المنفذة عليها ، كما أن ذلك التباين يؤدى إلى إضفاء الشكل الجمالى والزخرفى على التحفة ، بالإضافة إلى أنه ييسر قراءة النصوص الكتابية المنفذة على تلك التحف .

تنوعت العلاقة بين النصوص الكتابية والتحف المنفذة عليها فى الفترة موضوع الدراسة ، إلى عدة أنواع منها : العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى ؛ والعلاقة بين النص وشكل التحفة المعدنية ؛ والعلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ، وتعد تلك العلاقة من أكثر الأنواع شيوعا على كل من التحف المعدنية التيمورية والصفوية ، ويتضح ذلك من خلال بعض أنواع التحف دون غيرها كأدوات الكتابة (المقالم والدوى) ، وأدوات الإضاءة (الشماعد والمسارج) بالإضافة إلى معظم الآلات الحربية .

أمكن التوصل من خلال الدراسة المقارنة بين الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية والعمائر المعاصرة لها إلى مجموعة من الحقائق يمكن توضيحها فيما يلى .

لعبت الكتابات الأثرية دوراً هاماً وواضحًا على كل من المعادن الإيرانية والعمائر بمختلف أشكالها وأنواعها ، وقد تنوعت أشكال الخطوط المنفذة على كليهما بالإضافة إلى تنوع مضامين تلك الخطوط .

انفردت الكتابات على العمائر دون المعادن باستخدام الخط الكوفى الهندسى، ويرجع ذلك لطبيعة هذا الخط التى تحتاج إلى مساحات كبيرة ومسطحة لينفذ عليها ومن ثم فإن العمائر كانت مناسبة تماما لهذا الخط عن المعادن .

على الرغم من أن الخط الفارسى يعد ابتكارا إيرانيا خالصًا إلا أنه كان قليل الاستخدام على العمائر حيث احتل المرتبة الثانية بعد الخط العربى ، بعكس المعادن التى استخدم عليها جنبا إلى جنب مع الخطوط الأخرى وذلك على المعادن التيمورية ، فى حين استخدم بشكل مفرد على بعض التحف المعدنية الصفوية ؛ والسبب فى ذلك يعود إلى طبيعة النصوص الكتابية المنفذة على العمائر والتى تضمنت كتابات دينية متنوعة يكون الخط العربى مناسبا لتنفيذها عن الخط الفارسى ، فى حين تضمنت النصوص الكتابية على المعادن العديد من الرباعيات الفارسية التى تتناسب مع المعادن دون العمائر ومن ثم فإن الخط الفارسى يكون مناسبًا لتنفيذها عن الخط العربى .

تضمنت الكتابات الدعائية على العمائر والمعادن العديد من الكلمات والعبارات الدعائية المتشابهة ، ولكن يلاحظ أن تلك الكتابات كانت أكثر تنوعًا على المعادن عن العمائر ،وخصوصًا تلك العبارات التى تتضمن الدعاء لمالك التحفة ، أو تلك التى يقصد منها التمنيات الطيبة كالعز والنصر والإقبال ، وغيرهم ، فى حين تشابهت بقية العبارات على كل من العمائر والمعادن .

تميزت الألقاب على العمائر بأنها كانت أكثر تميزًا وتنوعًا من تلك التى وردت على المعادن ، على أن أهم ما يميز تلك الألقاب وجود بعض النعوت الخاصة التى ترد لأول مرة ليس على العمائر وفقط بل على المعادن أيضًا فى الفترة موضوع الدراسة ، ومن هذه الألقاب قهرمان الماء والطين ، بانى مبانى العلم والإحسان ، كما ورد لأول مرة لقب (بك) ملحقا باسم إحدى أميرات البيت التيمورى ، ولقب خير النساء الذى ما زال يستخدم كاسم علم فى جمهورية اوزبكستان حتى اليوم ؛ فضلا عن بعض الألقاب ذات الصفة الشيعية والتى اطلقت على الملوك الصفويين ، والتى من بينها عبد الولاية ، تراب العتبة المقدسة النبوية ، قمامة الساحة المطهرة العلوية ، مروج مذهب الأئمة المعصومين .

تشابهت توقيعات الصناع إلى حد كبير على كل من العمائر والمعادن ، من حيث الألقاب التى سبقت توقيعات هؤلاء الصناع والتى تدل إما على مكانة هؤلاء الصناع ، أو تواضعهم . بالإضافة إلى اعتزاز هؤلاء الصناع بمواطنهم الأصلية التى ينتمون إليها ، وحرصهم على كتابة أسماء البلاد التى ينتسبون إليها .

كانت أسماء أصحاب المنشآت المعمارية أو من أمروا بتشييدها أسبق فى الظهور والاستخدام من أسماء أصحاب التحف ؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن التحف المعدنية أصبحت لا تقل قيمة من الناحية الفنية عن العمائر ، ومن ثم فقد حذا الفنانون حذو الصناع على العمائر من ذكرهم لشخصية أصحاب تلك العمائر أو من أمروا بإقامتها .

تشابهت طرق تسجيل التواريخ على كل من المعادن والعمائر فى الفترة موضوع الدراسة ، فمنها ما هو مسجل بالحروف العربية ، ومنها ما هو مسجل بالأرقام العربية

ومنها ما جمع بين الطريقتين معا ؛ فى حين انفردت التواريخ على المعادن باستخدام طريقة رابعة تمثلت فى تسجيل التاريخ كاملا بالفارسية .

تميزت الكتابات التى وردت على العمائر عن مثيلتها المنفذة على المعادن بوجود بعض الآراء الفلسفية والأقوال المأثورة التى استخدمت على بعض الأضرحة والتى اقتصر استخدامها على العمائر دون المعادن .

سارت الكتابات الدينية على العمائر على نفس النمط الذى سارت عليه على المعادن ، فقد تنوعت مضامين تلك الكتابات ما بين الكلمات والعبارات الدينية فضلا عن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، وإن اختلفت معانى تلك الآيات والأحاديث وفقا للغرض الذى من أجله صنعت التحفة أو أقيمت المنشأة ؛ كما تضمنت الكتابات الدينية فى العصر الصفوى سواء على المعادن أو العمائر العديد من الآيات القرآنية والأحاديث ذات الدلالات المذهبية الشيعية .

يتضح أن الكتابات المذهبية كانت أكثر تنوعا ووضوحاً على العمائر عن المعادن وخاصة فى الفترة الصفوية ، حيث تضمنت تلك الكتابات الكثير من العبارات والأحاديث التى توضح مكانة الإمام على ومنزلته ، إلى جانب التوسل بالأئمة الشيعة المعصومين .

من الملفت للنظر حقا المساحات الهائلة من النقوش الكتابية التى تغشى العديد من العناصر المعمارية المختلفة فى الفترة موضوع الدراسة ، والتى تمثل ظاهرة تكاد تنفرد بها العمائر فى إيران وآسيا الوسطى عن غيرها من العمائر المعاصرة فى العديد من مناطق العالم الإسلامى .

وتعد تلك المناطق المنفذة على العمائر أكثر تنوعا من تلك التى وردت على المعادن ، فالمساحة المتاحة على المعادن لا تتعدى بضعة أشرطة مستطيلة تتضمن إلى جانب النقوش الكتابية عناصر زخرفية أخرى كالرسوم النباتية والهندسية ، فى حين كانت المساحات المتاحة على العمائر غير محددة تمثلت فى الواجهات والمداخل والمآذن ... وغيرها ومن ثم كان التباين بين المناطق التى تشغلها الكتابات على العمائر والمعادن تباينا جوهرياً .

كان للنقوش الكتابية على العمائر وضع خاص تمثل فى أن الفنان حرص على إيجاد نسبة وتناسب بين النقش الكتابى والمكان المنفذ فيه هذا النقش، فقد فرضت الإرتفاعات الشاهقة والمساحات المتسعة للعمائر على الفنان تنفيذ كتاباته بأحجام كبيرة وخاصة كلما ارتفع المكان المخصص لتنفيذ تلك الكتابات ليسهل قراءة تلك النصوص عندما تقع عليها عين المشاهد، وذلك بعكس التحف المعدنية التى تعد فى متناول يد الشخص وبالتالى يسهل قراءة تلك النقوش مهما اختلف حجمها وموضوعها .

مثلما كان الحال بالنسبة للدور البارز الذى لعبته الألوان فى المواءمة على التحف المعدنية ، فقد كان للألوان دور بارز فى المواءمة على العمائر أيضًا، ولكن كان هذا الدور أكثر وضوحًا على العمائر عن المعادن ، حيث يمثل التلاعب بالألوان ظاهرة مميزة على العمائر ، بينما استخدم على المعادن بصورة محدودة لا تشكل ظاهرة ؛ فقد استخدم النقاش على العمائر بلاطات القاشانى والطوب المزجج فى تنفيذ كتاباته ، وذلك عن طريق استخدام أكثر من درجة لونية . بينما كان التباين اللونى محدودا على المعادن .

كانت العلاقة بين النص والتحف المعدنية المنفذ عليها أكثر وضوحًا من تلك التى كانت بين النص والمنشأة المعمارية ؛ فالعلاقة بين النص والتحف المعدنية شملت ثلاث نواح هى : العلاقة بين النص والموضوع الزخرفى ؛ والعلاقة بين النص وشكل التحفة ؛ والعلاقة بين النص والغرض الذى من أجله صنعت التحفة ؛ بينما اقتصرت تلك العلاقة على العمائر بين النص والغرض الذى من أجله أقيمت تلك المنشأة .

أولاً: فهرس الأشكال:

حصار من الصلب من العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل (٣٢٩٤) .

شكل ٢٩ : نص كتابى على سجادة من الصوف من صناعة أصفهان ، ضمن التحف المهداه لمشهد الإمام على بالنجف .

شكل ٣٠ : سطل من البرونز ، من إيران ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ / ١٥م) .

الأشكال : (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧) : نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالحروف العربية .

الأشكال (٣٨ أ ـ ب ، ٣٩ أ ـ ب ـ جـ ، ٤١) : نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالأرقام .

شكل ٤٠ : نموذج للتاريخ المسجل بالحروف والأرقام معا .

شكل ٤٢ : درع من الصلب من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة (١١١٤هـ / ١٧٠٢م) .

شكل ٤٣ : نص كتابى ذو مضمون شيعى على صفيحة معدنية من الصلب ، تنسب للقرن (١٠هـ / ١٦م) .

شكل ٤٤ : دواة من البرونز ، مؤرخة بالفترة من (٩١٦ : ٩٢٧هـ / ١٥١٠ : ١٥٢٠م) .

شكل ٤٥ : تجميعة خزفية من إيران ، من العصر التيمورى ، مؤرخة بسنة ٩١٦هـ/ ١٥٠٠م .

شكل ٤٦ : نموذج للخط الفارسى المنفذ على التحف المعدنية التيمورية .

شكل ٤٧ : كشكول من الصلب ، ربما أصفهان (١٠١٥هـ/١٦٠٦م) .

شكل ٤٨ : تفاصيل من النقوش الكتابية المنفذة على بدن الكشكول السابق .

شكل ٤٩ : نقش كتابى على غطاء كشكول من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٥١٧٥) .

شكل ٥٠ : تفاصيل من النقوش الكتابية على نصل خنجر من الصلب من إيران، القرن (١٠ هـ / ١٦م) .

الأشكال (٧٢ أ ـ ب ، ٧٣) : نماذج لتوقيعات الصناع على العمائر .

شكل ٧٤ : نقش كتابى على أحد جانبى كتلة مدخل مسجد الشاه بأصفهان .

شكل ٧٥ : نقش كتابى على المدخل الذى تم بناءه فى عهد الشاه طهماسب بمسجد القطبية .

شكل ٧٦ : نص قرآنى بمسجد الشاه بأصفهان .

شكل ٧٧: نقش كتابى بالجامع الأزرق بتبريز (٨٧٠هـ/١٤٦٥م) .

شكل ٧٨ : نموذج للخط الكوفى على رقبة قبة مدرسة الغ بيك بسمرقند .

شكل ٧٩ : عملة من الفضة ، باسم أمير تيمور .

شكل ٨٠ : جزء من شاهد قبر أمير تيمور بسمرقند .

شكل ٨١ : جزء من شاهد قبر من الجرانيت ، بجمباز سيدان .

شكل ٨٢ : عملة من الفضة من العصر الصفوى .

شكل ٨٣ : قمة بيرق تتضمن أسماء الأئمة الشيعة ، ينسب للقرن ١٢ هـ/١٨م .

ثانياً فهرس اللوحات

لوحة ١ : مقلمة من النحاس الأصفر ، إيران أو أفغانستان ، التاريخ (٦٠٧هـ / ١٢١٠م) ، بمعرض فرير للفن ـ واشنطن .

لوحة ٢ : صينية من النحاس ، إيران ، الربع الأخير من القرن (٨هـ / ١٤م) ، بمتحف الهرميتاج بسان بطرس برج .

لوحة ٣ : سلطانية من النحاس محفورة ومطعمة بالذهب والفضة ، إيران ، الرابع الأخير من القرن (٨هـ/١٤م) بالمتحف البريطانى .

لوحة ٤ : مقلمة من النحاس ، إيران ، القرن (٨ ـ٩ هـ/ ١٤ـ ١٥م) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .

لوحة ٥ : شمعدان من البرونز ، إيران (٧٩٩ ـ ٨٠٠ هـ/ ١٣٩٦ ـ ١٣٩٧م) ، بمتحف اللوفر ـ باريس .

لوحة ٦ : صفيحتان معدنيتان على ضلفتى باب بضريح أحمد يسوى بالتركستان ـ القرن (٨ ـ ٩هـ/ ١٤ ـ ١٥م) .

لوحة ٧ : مرجل من البرونز ، بضريح أحمد يسوى ، مؤرخ بسنة (٨٠١ هـ / ١٣٩٩م).

لوحة ٨ : سلطانية من النحاس الأصفر ـ سمر قند ـ القرن (٨ ـ ٩ هـ/ ١٤ ـ ١٥م) بمتحف تاريخ التيموريين بمدينة طشقند .

لوحة ٩ : تفاصيل من اللوحة السابقة .

لوحة ١٠ : قاع السلطانية السابقة .

لوحة ١١ : سلطانية من النحاس الأصفر ـ سمرقند ـ القرن (٨ ـ ٩ هـ/ ١٤ ـ ١٥م) بمتحف التاريخ والحضارة بسمرقند .

اللوحات : ١٢ ، ١٣ :

قدر من البرونز عثر عليه بميدان الريجستان بسمرقند ، ينسب للقرن (٩هـ/ ١٥م) ، بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى بطشقند .

اللوحات : ١٤ ، ١٥ :

شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، ينسب للقرن (٩هـ / ١٥م) ، بإحدى المجموعات الخاصة .

لوحة ١٦ :

شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (٩هـ/ ١٥م) ، بإحدى المجموعات الخاصة .

لوحة ١٧ : قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، التاريخ (٨٧١ هـ / ١٤٦٦م) .

لوحة ١٨ : قاعدة إبريق من النحاس الأصفر ، خراسان ، التاريخ (٩١٨هـ/ ١٥١٢م) مجموعة ديفيد ـ كوبنهاجن .

لوحة ١٩ : قدر من النحاس الأصفر مطعم بالفضة ، خراسان ، التاريخ (٨٦٦هـ/ ١٦٤١م) ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٠ : إبريق من النحاس الأصفر مطعم بالذهب والفضة ، خراسان (٨٨٥ ـ ٨٩٦هـ / ١٤٨٠ ـ ١٤٩٠م) بمتحف ـ Nezionale del Bargello، فلورنسا ـ إيطاليا .

لوحة ٢١ : مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة ، إيران ، نهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) بمتحف المتروبوليتان ـ نيويورك .

لوحة ٢٢ : مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة ، خراسان ، القرن (٩هـ/ ١٥م) ، بمتحف إيران القديمة ، طهران .

لوحة ٢٣ : كشكول من النحاس ، خراسان ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٤ : طبق من النحاس ، مؤرخ بسنة (٩٠٢هـ / ١٤٩٦م) ، بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٢٥ : إبريق من النحاس ، خراسان مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

اللوحات : ٢٦، ٢٧ :

خوذة من الصلب ، بلاد ما وراء النهر ، تنسب للقرن (٩ ـ ١٠هـ/ ١٥ ـ ١٦م) بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند .

اللوحات : ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ :

شمعدان من النحاس ، خراسان ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ/ ١٥م) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣١ : إبريق من النحاس ، خراسان ، أوائل القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣٢ : نصل رمح من الصلب ، بلاد ما وراء النهر أوائل القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند .

لوحة ٣٣ : نصل خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠هـ/ ١٦م) كان فيما مضى بالخزانة السلطانية ـ استانبول .

لوحة ٣٤ : دواة من البرونز مطعمة بالفضة ، غرب إيران ، التأريخ (٩١٦ـ ٩٢٧هـ/ ١٥١٠ ـ ١٥٢٠م) .

لوحة ٣٥ : سلطانية من النحاس ، غرب إيران ، التأريخ منتصف القرن (١٠هـ/ ١٦م) .

اللوحات : ٣٦ : شمعدان من النحاس ، إيران ، التأريخ منتصف القرن (١٠هـ/ ١٦م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٣٧ : شمعدان من النحاس الأصفر ، إيران ، التاريخ (٩٨٨هـ/ ١٥٨٠م) .

لوحة ٣٨ : قدر من البرونز ، إيران ، نهاية القرن (١٠هـ/ ١٦م) بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن .

لوحة ٣٩ : قاعدة فازة من النحاس الأصفر ، إيران ، نهاية القرن (١٠هـ/ ١٦م).

لوحة ٤٠ : سلطانية من النحاس ، غرب إيران ، التأريخ (١٠٨٩هـ/ ١٦٧٨م).

لوحة ٤١ : خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، بالمتحف الحربى الحكومى ـ موسكو .

اللوحات ٤٢ ، ٤٣ :

خنجر من الصلب ، إيران ، القرن (١٠هـ/ ١٦م) ، بمتحف السلاح الملكى ـ استكهولم .

لوحة ٤٤ : حلية باب من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) ، بمتحف الهرميتاج ، بسان بطرس برج .

لوحة ٤٥ : واقية ذراع من الصلب ، إيران (١١٢٣هـ/ ١٧١١م) ، بالمتحف الملكى الاسكتلندى .

لوحة ٤٦ أ ، ب : واقية ذراع من الصلب ، إيران (١١٠٣ ـ ١١٢٦هـ/ ١٦٩١ـ ١٧١٤م)، المتحف الملكى الأسكتلندى .

لوحة ٤٧ : درع من الصلب ، إيران ، (١١١٤هـ / ١٧٠٢م) . بالمتحف الملكى الأسكتلندى .

لوحة ٤٨ : صفيحة من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) ، معهد الفن بشيكاغو .

لوحة ٤٩ : سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) ، معرض فرير للفن ـ واشنطون .

لوحة ٥٠ : كشكول من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٦م) ، مجموعة « هاشم خراسانى » ـ جنيف .

اللوحات ٥١ ، ٥٢ : كشكول من النحاس الأصفر ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) .

لوحة ٥٣ :

كشكول من الصلب المحفور والمطعم بالذهب ، أصفهان (١٠١٥هـ/ ١٦٠٦م) .

اللوحات ٥٤ ، ٥٥ :

شمعدان من النحاس ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٦م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٥٦ ، ٥٧ :

صفيحتان معدنيتان ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٦م) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٥٨ ، ٥٩ :

كشكول من الصلب ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٦م) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ :

صدرية من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ :

شمعدان من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١ـ ١٢هـ/ ١٦ ـ ١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٤٤٥٦) .

اللوحات ٦٧ ، ٦٨ :

كرة سماوية من النحاس الأصفر ، إيران ، العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ :

شمعدان من النحاس ، إيران ، التأريخ (١٠١٤هـ/ ١٦٠٥م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ :

سيف مقوس من الصلب ، إيران ، القرن (١٠ ـ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م) ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات ٧٧ ، ٧٨ :

بندقية حصار كبيرة مكفتة بالعاج وسلوك الذهب والفضة ، إيران ، فترة حكم الشاه عباس الأول ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ،.

اللوحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ :

سيف مقوس من الصلب ، ربما إيران ، القرن (١١هـ/ ١٧م) ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات : ٨٣ ، ٨٤ :

سيف منحنى من الصلب ، إيران ، عصر صفوى فترة حكم الشاه إسماعيل الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات : ٨٥ ، ٨٦ :

سيف منحنى من الصلب ، على نصله زخرفة مكفتة بالذهب ، إيران ، عصر صفوى ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ :

سيف من الصلب ، إيران ، العصر الصفوى ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

اللوحات : ٩٠ ، ٩١ :

سيف من الصلب ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، من المحتمل إيران !

لوحة : ٩٢ : طبر من الصلب ، إيران ، التأريخ (١١٤٨هـ/١٧٣٥م) ، بمتحف (Poldi - Pezzdi) ميلانو ـ إيطاليا .

اللوحات : ٩٣ ، ٩٤ :

زهرية من النحاس الأحمر ، إيران ، القرن (١١ ـ ١٢هـ / ١٧ ـ ١٨م)، بمتحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة .

لوحة : ٩٥ : أداة فلكية ، إيران ، القرن (١١هـ / ١٧م) ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

اللوحات : ٩٦ ، ٩٧ :

صحن من البرونز ، إيران ، القرن (١١ ـ ١٢هـ / ١٧ ـ ١٨م) بمتحف كلية الآثار ـ جامعة القاهرة .

اللوحات : ٩٨ ، ٩٩ :

إناء من النحاس المكفت بالفضة ، مصر ، القرن (٨ـ٩هـ/١٤ـ١٥م) بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

لوحة : ١٠٠ : قطعة من قماش الحرير، إيران ، التأريخ (١١٢٣هـ/١٧١٠م)، بمتحف (Historique des Tissus) .

لوحة : ١٠١ : أحد جانبى كتلة مدخل قصر آق سراى بشهر سبز .

لوحة : ١٠٢ : حجر مدخل قصر آق سراى بشهر سبز .

لوحة : ١٠٣ : أحد النصوص الكتابية بقاعدة المدخل الرئيسى لمسجد بيبى خانم .

لوحة : ١٠٤ : أحد النصوص الكتابية بالواجهة الشرقية الرئيسية ـ لمسجد بيبى خانم بسمر قند .

لوحة : ١٠٥ : الواجهة الرئيسية ـ الشرقية ـ لمسجد بيبى خانم بسمر قند .

لوحة : ١٠٦ : الواجهة الرئيسية ـ الشرقية ـ لمسجد بيبى خانم بسمر قند .

لوحة : ١٠٧ : إحدى قباب مسجد بيبى خانم بسمر قند .

لوحة : ١٠٨ : الجدار الشمالى للإيوان الغربى ـ الرئيسى ـ لمسجد بيبى خانم .

لوحة : ١٠٩ : أعلى واجهة الإيوان الغربى لمسجد بيبى خانم بسمر قند .

لوحة : ١١٠ : داخل الإيوان الغربى ـ الرئيسى لمسجد بيبى بسمر قند

لوحة : ١١١ : صدر الإيوان الغربى ـ الرئيسى ـ لمسجد بيبى خانم .

لوحة : ١١٢ : حجر مدخل ضريح گور امير بسمر قند .

لوحة : ١١٣ : منطقة انتقال قبة ضريح گور أمير بسمر قند من الداخل .

لوحة ١١٤ : المئذنة الجنوبية الشرقية لمدرسة ميرزا ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١١٥ : حجر المدخل الرئيسي ـ الشرقي ـ لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١١٦ : نص كتابى أعلى النافذة المطلة على الإيوان الشرقة لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١١٧ : نص كتابى يعلو النافذة التى تتوسط حجر مدخل مدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١١٨ : الجانب الأيسر من الإيوان الغربى ـ الرئيسى ـ لمدرسة ألغ بيك بسمرقند .

لوحة ١١٩ : واجهة الإيوان الشرقى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١٢٠ : باطن عقد الإيوان الغربى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١٢١ : الجانب الأيمن من واجهة الإيوان الغربى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند.

لوحة ١٢٢ : نص كتابى بصدر الإيوان الجنوبى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١٢٣ : نص كتابى أعلى واجهة الإيوان الشمالى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند .

لوحة ١٢٤ : نص كتابى بالجانب الأيمن من كتلة مدخل ضريح شيرين أقا بتجمع شاه زنده بسمر قند .

لوحة ١٢٥ : نص كتابى بواجهة ضريح القاضى زاده الرومى بتجمع شاه زنده .

لوحة ١٢٦ : الجانب الأيسر من واجهة ضريح خواجه أحمد الديلمى بتجمع شاه زنده .

لوحة ١٢٧ : نص كتابى على أحد جانبى مدخل أحد أضرحة تجمع شاه زنده .

لوحة ١٢٨ : نص كتابى على أحد جانبى مدخل ضريح توغلو تكين آقا بتجمع شاه زنده .

لوحة ١٢٩ : نص كتابى بحجر مدخل ضريح شيرين أقا .

لوحة ١٣٠ : نص كتابى بواجهة ضريح تومان أقا بتجمع شاه زنده .

لوحة ١٣١ : نص كتابى آخر بواجهة ضريح تومان أقا .

لوحة ١٣٢ : نص كتابى يعلو فتحة مدخل ضريح القثم بن العباس بتجمع شاه زنده.

لوحة ١٣٣ : إحدى قبتى ضريح القاضى زاده الرومى بتجمع شاه زنده .

لوحة ١٣٤ : نص كتابى على الجص بمسجد الميدان بمدينة ساوة .

لوحة ١٣٥ : نص كتابى بضريح الشيخ صفى الدين الأردبيلى .

لوحة ١٣٦ : نص كتابى بصدر أحد الإيوانات بضريح إمام زاده إسماعيل بأصفهان.

لوحة ١٣٧ : مدخل مسجد القطبية ، عهد الشاه طهماسب .

لوحة ١٣٨ : رقبة قبة دربى إمام بأصفهان .

لوحة ١٣٩ : الإيوان الجنوبى لمسجد الجمعة بأصفهان .

لوحة ١٤٠ : واجهة أحد الأضرحة بمدينة قم ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ ١٦م) .

لوحة ١٤١ : المدخل الرئيسى لمسجد الشاه بأصفهان .

لوحة ١٤٢ : نص كتابى أعلى فتحة الباب الرئيسى لمسجد الشاه ، بأصفهان .

لوحة ١٤٣ : شريط كتابى بكتلة مدخل مسجد الشاه ، بأصفهان .

لوحة ١٤٤ : نص كتابى بمسجد الشاه بأصفهان .

لوحة ١٤٥ : نص كتابى بحجر مدخل مسجد سليمات بأصفهان .

لوحة ١٤٦ : نص كتابى بأعلى التربيع الأرضى للقبة الجنوبية بمدرسة مادر شاه .

لوحة ١٤٧ : مئذنة مدرسة مادر شاه .

لوحة ١٤٨ : المدخل الرئيسى لمسجد الحاكم بأصفهان .

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر العربية :

ـ القرآن الكريم :

ـ ابن عربشاه : (أبومحمد أحمد بن محمد بن عبدالله الدمشقى) ت٨٥٤هـ/ ١٤٥٠م

عجائب المقدور فى نوائب تيمور ، تحقيق : الدكتور : على محمد عمر، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٩م .

ـ ابن كثير : (أبوالفداء اسماعيل بن كثير الدمشقى) :

مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق : محمد على الصابونى ، المجلد الأول ١٩٨٧م .

ـ ابن منظور : (أبوالفضل جمال الدين محمد بن كرم) ت ٧١١هـ/ ١٣١١م.

لسان العرب ، الجزء الخامس ، بيروت .

ـ أبوحامد الغزالى : (أبوحامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالى) :

إحياء علوم الدين ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، دار الغد العربى ١٩٩٦م .

ـ البخارى : (أبوعبدالله محمد بن إسماعيل) ت ٢٥٦هـ/ ٨٦٩م :

صحيح البخارى ، الجزء الأول ، دار مطابع الشعب ، بدون تاريخ .

ـ الحميرى (محمد بن عبدالمنعم) :

الروض المعطار فى خير الأقطار ، تحقيق : إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٠م .

ـ الرازى (محمد بن أبى بكر بن عبدالقادر) :

مختار الصحاح ، بيروت ، بدون تاريخ .

ـ السبكى (تاج الدين عبدالوهاب) :

معيد النعم ومبيد النقم ، تحقيق : محمد على النجار وآخرون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٦م .

ـ الشوكانى (محمد بن على بن محمد الشوكانى اليمانى الصنعانى) :

تحفة الذاكرين بعدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين .

ـ الصدفى (رزق الله منقريوس) :

تاريخ دول الإسلام ، الجزء الثالث ، القاهرة ١٩٠٨م .

ـ القلقشندى (شهاب الدين أبوالعباس أحمد) ت ٨٢١هـ / ١٤١٨م :

ـ صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة .

ـ ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر ، مختصر صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الطبعة الأولى ١٩٠٦م .

ـ المقرى (أحمد محمد بن على المقرى) :

المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للرافعى ، تحقيق عبدالعظيم الشناوى، دار المعارف .

ـ شاهين مكاريوس :

تاريخ إيران ، مطبعة المقتطف بمصر ١٨٩٨ م.

ـ ناصر خسرو علوى :

سفر نامة ، ترجمة : يحيى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

ـ ياقوت الحموى (شهاب الدين أبى عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموى البغدادى) ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨م :

معجم البلدان ، الطبعة الأولى ١٩٠٦م .

ثانيا الرسائل الجامعية :

ـ ربيع حامد خليفة (دكتور):

البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنيه ، مخطوطة رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٧٧م .

- شبل إبراهيم عبيد (دكتور) :

دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيرانى حتى نهاية الحكم الإيلخانى ، أنواعها تطورها مضمونها ، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ١٩٩٥م .

- عادل عبدالمنعم سويلم (دكتور) :

الاتجاهات العقائدية والفكرية فى العصر الصفوى وأثرها على الفنون الإسلامية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، قسم لغات الأمم الإسلامية ، جامعة عين شمس ١٩٩٤م .

- محمود مسعود إبراهيم :

نقود الصفويين الذهبية والفضية فى ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة .

- مصطفى بركات محسن (دكتور) :

دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٨٨م .

ثالثا : المراجع العربية :

- إبراهيم أمين الشواربى (دكتور) :

- بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس ، مجلة كلية الآداب ، الجامعة المصرية ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٣٦م .

- العربية فى إيران ، حوليات كلية الآداب ، جامعة إبراهيم باشا ، المجلد الأول ، مايو ١٩٥١م .

- إبراهيم جمعة (دكتور) :

- دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، القاهرة ١٩٦٧م .

ـ أبو الحمد محمود فرغلى (دكتور) :
ـ الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م.
ـ إحسان بنت سعيد خلوصى :ـ
الطريق إلى سمرقند ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
ـ أحمد الخولى (دكتور) وبديع جمعة (دكتور) :
ـ تاريخ الصفويين وحضارتهم ، الجزء الأول ، دار الرائد العربى .
ـ أحمد السعيد سليمان (دكتور) :
ـ تاريخ الدول الإسلامية ، ومعجم الأسر الحاكمة ، جزءان ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢م .
ـ أحمد محمود الساداتى (دكتور) :
ـ تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، الجزء الثانى ، الدولة المغولية .
ـ أحمد معوض (دكتور) :
ـ ألوان من الشعر الفارسى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٣م .
ـ أدولف (جروهمان) :
ـ النسخ والثلث ، ترجمة : غانم محمود ، مجلة المورد ، المجلد ١٥ ، العدد الرابع ١٩٨٦م .
ـ آربرى (آرثر) :
ـ شيراز مدينة الأولياء والشعراء ، ترجمة : سامى مكارم ، بيروت ١٩٦٧م.
ـ أرمنيوس (فامبرى) :
ـ تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر ، ترجمة : أحمد محمود الساداتى ، الطبعة الثانية ١٩٨٧م .
ـ أسين أيتل (دكتور) :
ـ نهضة الفن الإسلامى فى العصر المملوكى ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١م .

- السيد طه أبوسديرة :

- الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى .

الكرملى (إنستاس) :

- رسائل فى النقود العربية والإسلامية وعلم النميات ، الطبعة الثانية ١٩٨٧م .

- المعجم الوجيز :

- مجمع اللغة العربية ١٩٩٠م .

- أنور الياسين :

- إيران تراث الروح ونسائم الإنفتاح ، مجلة العربى ، العدد ٤٧٧ ، أغسطس ١٩٩٨م.

- بارتولد (ف.) :

- تاريخ الحضارة الإسلامية ، ترجمة : حمزة طاهر ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٨٣ م .

- باريت (دوجلاس) :

- الفن الإسلامى ببلاد فارس ، مستخرج من تراث فارس لآربرى ترجمة : أحمد عيسى ١٩٥٩م .

- بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج بالإتحاد السوفيتى ، دار الآثار الإسلامية، الكويت ١٩٩٠ م .

- بطروشوفسكى :

- الإسلام فى إيران ، ترجمة : السباعى محمد السباعى (دكتور) ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢م .

- ثروت عكاشة (دكتور) :

- التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، الطبعة الأولى ١٩٨٣ م .

ـ جمال محمد محرز (دكتور) :
ـ المعادن الإيرانية فى متحف الفن الإسلامى ، ضمن كتاب (دراسات فى الفن الفارسى) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١م .
حربى أمين سليمان (دكتور) :
ـ المؤرخ الإيرانى الكبير غياث الدين خواند مير كما يبدو فى كتابه دستور الوزراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .
ـ حسن الباشا (دكتور) :
ـ تطور الخط العربى فى الإسلام ، مجلة منبر الإسلام ، العدد الثامن ، السنة ١٩ ، يناير ١٩٦٢م .
ـ الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ثلاثة أجزاء ، دار النهضة العربية ١٩٦٦م .
ـ قانصوه الغورى ، ضمن كتاب (القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، مؤسسة الأهرام ١٩٧٠م .
ـ الإسطرلاب ، ضمن كتاب (القاهرة ...) .
ـ مطرقة الباب ، ضمن كتاب (القاهرة ...) .
ـ الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية ١٩٧٨م.
ـ حسن عبد الوهاب :
ـ توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية ، مستخرج من مجلة المجمع العلمى المصرى ، المجلد ٣٦ ، ١٩٥٤ .
ـ حسين عبد الرحيم عليوه (دكتور) :
ـ الخط ، ضمن كتاب (القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها) مؤسسة الأهرام ١٩٧٠م .
ـ المعادن ، ضمن كتاب (القاهرة ...) .
ـ محمد بن سنقر ، ضمن كتاب (القاهرة ...) .

ـ دراسة لبعض الصناع والفنانين بمصر فى عصر المماليك ، دورية كلية الآداب، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩م .
ـ الكتابات الأثرية العربية دراسة فى الشكل والمضمون ، مستخرج من المجلة التاريخية المصرية ، القاهرة ١٩٨٤م .
ـ حسين مجيب المصرى (دكتور) :
ـ صلات بين العرب والفرس والترك (دراسة تاريخية أدبية) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩م .
ـ أثر الفرس فى حضارة الإسلام ، ضمن كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .
ـ حسين مؤنس (دكتور) :
ـ أطلس تاريخ الإسلام ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٧ م .
ـ دائرة المعارف الإسلامية : دار المعرفة ، بيروت :
ـ ديماند (م . س.) :
ـ الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ م .
ـ راشيل وارد :
ـ الأعمال المعدنية الإسلامية ، ترجمة : ليديا البريدى ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .
ـ رأفت محمد النبراوى (دكتور) :
ـ التاريخ الهجرى على النقود الإسلامية ، مجلة العصور ، المجلد الرابع ، الجزء الثانى ١٩٨٩م .
ـ ربيع حامد خليفة (دكتور) :
ـ توقيعات الصناع والفنانين على الآثار والفنون اليمنية الإسلامية ، الإكليل، العدد الثالث والرابع ١٩٨٨م .
ـ الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى ، الطبعة الأولى ١٩٩٢م .

- رضا زاده شفق (دكتور) :
- تاريخ الأدب الفارسى ، ترجمة : محمد موسى هنداوى ، دار الفكر العربى ١٩٤٧م .
- زكى محمد حسن (دكتور) :
- الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٤٠م .
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (مطبوعات كلية الآداب والعلوم ببغداد) ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦م .
- سامى أحمد عبد الحليم (دكتور) :
- الكتابات الكوفية الهندسية بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة ، مستخرج من دورية كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد التاسع ١٩٨٩م .
- سعاد ماهر محمد (دكتور) :
- مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف ، دار المعارف ١٩٦٩م .
- سعاد محمد حسن (دكتور) :
- ثلاث آلات حرب دفاعية بالمتحف القبطى ، المؤرخ المصرى ، العدد السابع، يوليو ١٩٩١م .
- سليمان أحمد سليمان :
- قطع من السلاح الإيرانى بمتحف الفن الإسلامى ، ضمن كتاب (دراسات فى الفن الفارسى) ، القاهرة ١٩٧١م .
- صادق نشأت ومصطفى حجازى :
صفحات عن إيران ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٦٠م .
- طه حسين (دكتور) :
الفتنة الكبرى ، على وبنوه ، دار المعارف ، الطبعة الثانية عشر ١٩٩٤م .
- عاطف جوده نصر (دكتور) :
الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م .

ـ عامر النجار :

الأباضية ومدى صلتها بالخوارج ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

ـ عباس العزواى :

الخط العربى فى إيران ، سومر ، مجلد ٢٥ ، الجزء الأول والثانى ، بغداد ١٩٦٩م .

ـ عباس محمود العقاد :

عبقرية الإمام على ، بيروت .

ـ عبد الرحمن زكى (دكتور) :

النقوش الزخرفية والكتابات على السيوف الإسلامية ، فصلة من صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد ، المجلد الخامس ، العدد ١ ـ ٢ ، ١٩٥٧م .

ـ عبد السلام عبدالعزيز فهمى (دكتور) :

ـ تاريخ الدولة المغولية فى إيران ، دار المعارف ١٩٨١م .

ـ منظومة فرهاد وشيرين للأمير على شيرنوائى ومقارنتها بمنظومة خسرو وشيرين لنظامى الكنجوى ، دار المعارف ١٩٨١م .

ـ عبد العزيز الدالى (دكتور) :

الخطاطة ، الكتابة العربية ، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٨٠م.

ـ عبد العزيز سليمان نوار (دكتور) :

تاريخ الشعوب الإسلامية فى العصر الحديث ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١م .

ـ عبد المقصود عبد الغنى (دكتور) :

أضواء على الفكر الفلسفى ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٦م .

ـ عبد النعيم حسنين (دكتور) :

ـ قاموس الفارسية ـ فارسى / عربى ، الجزء الأول ، ١٩٨٢م .

ـ إيران فى ظل الإسلام فى العصور السنية والشيعية ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م .

ـ علاء الدين العانى :
المشاهد ذات القباب المخروطة فى العراق ، بغداد ١٩٨٢م .
ـ على الخطيب (دكتور) :
اتجاهات الأدب الصوفى بين الحلاج وابن عربى ، دار المعارف ١٩٨٤م .
ـ غادة حجاوى قدومى :
التنوع فى الوحدة «معرض خاص بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الإسلامى الخامس» الكويت ، يناير ١٩٨٧م .
ـ فؤاد عبدالمعطى الصياد (دكتور) :
دور الفرس فى بناء الحضارة الإسلامية ، ضمن كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) ، القاهرة ١٩٧٥م .
ـ كارل بروكلمان :
تاريخ الشعوب الإسلامية ، ترجمة : نبيه أمين فارس ، ومنير البعلبكى ، الطبعة العاشرة ، بيروت ١٩٨٤م .
ـ محمد السعيد عبد المؤمن (دكتور) :
الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨م .
ـ محمد حسن الأعظمى :
الحقائق الخفية عن الشيعة الفاطمية والاثنى عشرية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م .
ـ محمد حمزة الحداد (دكتور) :
العلاقة بين النص التأسيسى والوظيفة والتخطيط المعمارى للمدرسة فى العصر المملوكى ، ضمن أبحاث ندوة المدارس فى مصر الإسلامية ، سلسلة تاريخ المصريين ، العدد رقم ٥١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م .
ـ محمد رضا المظفر :
ـ عقائد الشيعة ، النجف ١٩٥٤م .

- عقائد الإمامية ، الطبعة الثامنة ، القاهرة ١٩٧٣م .
- محمد طاهر بن عبدالقادر الكردى :
- تاريخ الخط العربى وآدابه ، الطبعة الأولى ١٩٣٩م .
- محمد عبدالعزيز مرزوق (دكتور) :
- الفن الإسلامى تاريخه وخصائصة ، بغداد ١٩٦٥م .
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ١٩٨٧ م .
- محمد علاء الدين منصور (دكتور) :
تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠م .
- محمد عوض محمد :
إيران - مجلة الثقافة ، العدد ١١ ، السنة الأولى ، مايو ١٩٣٩ م .
- محمد محمد أبو زهو :
الحديث والمحدثون أو عناية الأمة الإسلامية بالسنة النبوية ، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ .
- محمد مصطفى حلمى (دكتور) :
الحياة الروحية فى الإسلام ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
- محمد مصطفى رضوان :
التمهيد فى النحو والصرف ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازى ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣م .
- محمود رزق سليم :
الأشرف قانصوره الغورى ، سلسلة أعلام العرب ، العدد ٥٢ .
- محمود شكرى الجبورى :
نشأة الخط العربى وتطوره ، بغداد ١٩٧٤ م.

محمود محمد مزروعة (دكتور) :

دراسات فى الفرق الإسلامية ، الشيعة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ١٩٧٨م .

- مصطفى الشكعه (دكتور) :

إسلام بلا مذاهب ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثامنة ١٩٩١م .

- ناجى زين الدين المصرف :

مصور الخط العربى ، بغداد ١٩٦٨ م .

- ناهض عبدالرازق دفتر :

تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى ، المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ١٩٨٦ م .

- نصر الله مبشر الطرازى (دكتور) :

الجمهوريات الإسلامية فى رابطة الدول المستقلة ماضيها وحاضرها ، بحث ألقى ضمن مؤتمر المسلمون فى آسيا الوسطى والقوقاز ، الماضى والحاضر والمستقبل ١٩٩٣ .

- هنرى كوربان :

الشيعة الإثنا عشرية ، فى الإسلام الإيرانى جوانب روحية وفلسفية ، ترجمة: ذوقان قرقوط ، مكتبة مدبولى ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

- ولبر (دونالد) :

إيران ماضيها وحاضرها ، ترجمة : عبدالنعيم حسنين (دكتور) ، الطبعة الثانية ١٩٨٥م .

- يحيى شامى :

موسوعة المدن العربية والإسلامية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

- يوسف أحمد :

الخط الكوفى ، الرسالة الثانية ، الطبعة الأولى ١٩٣٤م .

- يوسف ذنون :
- خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي ، (أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول) ، إبريل - نيسان ١٩٨٣م .
- قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة ، المورد ، المجلد ١٥ ، العدد الرابع ١٩٨٦م .

المراجع الأجنبية :

(أ) المراجع الفارسية :-

- على أكبر دهخدا :
لغت نامة دهخدا ، مؤسسة انتشار وچاپ دانشكاه تهران ، بهار - ١٣٧٣هـ .ش.
- محمد باقر نجفي :
آثار ايران در مصر ، قاهرة ١٣٦٦هـ . ش .
- محمد يوسف كياني (دكتر) :-
معماري إيران دار اسلام ، تهران ١٣٦٦هـ . ش.
- ميرزا محمد على ذكا الملك :
تاريخ إيران ، چاپ چهارم ، دوره دوم ، ١٣٣٣ هـ . ش .

ب- المراجع الإنجليزية والألمانية :-

Ali Durrani (f.)

Temur (1370 - 1405), Materials of The International Scientific Conference, Amir Temur and his place in world History, Tashkent 1996.

- Allan (J.W.) :

- later Mamluk work, A Series of Lunch - Boxes, Oriental Art, vol. 17, No. 2, Summer 197.
- Islamic Metalwork, The Nuhad Es- said Collection,

First published 1982.

- Metal Work of the Islamic World, the Aron Collection, London 1986

- Architectural Glories of Timurs Era, Tahkent 1996.

- **Ashrafi (M.M.) :**

Persian - Tajik Poetry in XIV XVII cenuries Miniatures, Dushanbe 1974.

- **Atil (E.):**

Metal work in the Freer Gallery of Art, Washington 1985.

- **Bahrami (M.) :**

Some Examples of IL-khanid Art, Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology, vol. 5, No. 3. 1938.

- **Behrens - Abouseif (D.) :**

Mamluk and pos Mamluk Metal lamps, Le Caire 1995.

- **Bivar (A.D.) :**

Arms and Armour of the Northern Region, 1964.

- **Braun (H.) :**

Iran under the Savafids and in the 18th, Leiden 1969 .

- **Carboni (S.) :**

Two fragments of Ajalayirid Astrological Treatise in the Keir Collection and In the Oriental in Sarajevo, Islamic Art. Vol. 2, 1987

- **Dury (J.C.) :**

Art of Islam, Germany 1970.

- **EL well -sutton ;**

Persian Armour Inscriptions, Islamic Arms and Armour London, Scolar Press 1979 .

- **Ferrier (R.W.) :**

The Arts of Persia, London 1989.

- **Flury (S.) :**

Ornamental Kufic inscription on pottery, A Survey of Persian Art, Vol. 2., Oxford 1939.

- **Frishman (M.) :**

The Mosque History Architectural Development and Regional Diverwsity, London 1994.

- **Geza (F.) :**

Islamic Metlwork of the Eight to The fifteenth Century in the keir Collection, First published 1976.

- **Grabar (O.) :**

Isfahan as a mirror of Persian Architecture, highlights of Persian Art, Persian Art Series, NO. 1 , Colorado 1979.

- **Grohman (A.)**

The Origin and Early Development of floriated kufic, Ars Orientals, vol. 2, 1957.

- **Grube (E.J.) :**

Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, Istitutto Univesitaria - Orientale, Naples 1974.

- **Grube (G.D.), and Ettinghausen (R.) :**

The Iconography of A kashan Luster Plate, Ars Oriental, vol. 4, 1961.

-**Huut (A.):**

Islamic Architecture, Iran, 2, First published 1978.

- **Ivanov (A.A.) :**

A Group of Iranian Daggers. of the Period from the fifteenth Century to the begining of the Seventeenth . Islamic Arms and Armour, 1979.

- **Khidayatov (G.) :**

Builder of a new Maverannaher, Europe and Central Asia in the period of Temur and Temurides International Scientific Conference, Tashkent 1997.

- **Kiani (M.Y.) :**

Introduction to the Art of Iranian Tile, Tehran 1988.

- **Klaus Pander (In G.) :**

Amir Temur and his Hertage, Tashkent 1997.

- **Komaroff (L.) :**

- Timurid to Safavid Iran : Continuity and Change, Marsyas 20, 1979.

- The Epigraphy of Timurid Coinage : Some Preliminary Remarks, American Numismatic Society Museum notes 31, 1986.

- Pen - case and Candlesticks, Two Sources for the Development of Persian Inlaid Metalwork, Metropolitan Museum Journal 23, 1988.

- Persian Verses of Gold and Silver : the Inscriptions of Timurid Metalwork, in Timurid Art and Culture, Leiden 1992.

- The Golden Disk of heaven Metalwork of Timurid Iran, Mazda publishers 1992.

- **Kurt (W.) :**

Isfahan nisf - i - dschahan . Das its die Halfte der welt.

- **Lentz (T.), and Lowry (G.):**

Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the fifteenth century. Los Angeles 1989.

- **Mayer (L.A.) :**

Islamic Metalwork and their Works, Geneva 1959.

- **Melikian - Chrirvani (A.S.) :**

- un Bassin Iranien de L'an 1375, Gazette des Beaux-Arts 73, 1969 .

- Le Bronze Iranien, Paris 1973.

- The Tobarzins of Lotf - Ali, Islamic Arms and Armour 1979.

- Islamic Metalwork from the Iranian world 8 - 18th centuries, Victoria and Albert Museum , London 1982.

- The Lights of Sufi Shrines , Islamic Art 2, 1987.

- Miniatures Illuminations of Nisam's Ha Msah, Tashkent 1985.

- Muse` d'art et d'Histoire, Islamic Calligraghy, Geneva 1988.

- Pugachenkova (G.A.) A Museum in the open, Tashkent 1981.

- **Safadi (Y.H.) :**

  - Islamic Calligraphy, Thames and Hudson,

- Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern XXIX, Jahrgang 1949.

- The Architectural Treasures of Uzbekistan. A Museum in the open, Tashkent 1981.

- The Arts of Islam, Master Pieces from the Metropolitan Museum of Art, New York 1981.

- The Cambridge History of Islam, Cambridge 1970.

- The Encyclopaedia of Islam, Leiden 1978.

- Treasures of Tslam, Geneva 1978.

- **Voronina (V.) :**

  - Architectural Monuments of Middle Asia, Leningrad 1969.

- **Watson (O.) :**

  - The Masjid - Ali Quhurd : An Architectural and Epigraphic Survey, Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies, VOL. 13, 1975.

- **Wilson (Ph.) :**

  Islamic Rings and Gems, The BnjaMin Zucker Collection, 1987.

- **ZahedoB (P.):**

  Architectural Glories of Temur's Era, Tashkent 1996.

جـ المراجع الروسية :

- Абдуллаев (Т.): Песнь в металле, Ташкент 1986.

- Алескеров (Н.): Самарканд, Узбекистан 1970.

- Додхудоева (Л.Н.): Эпиграфические памятники Самарканда, XI-XI вв., том I, Душанбе, 1992.

- Иванов (А.А.): Три предмета со стихами Дхами, эпиграфика Востока, ЭВ. XX, Москва 1971.

- Массон (М.Е.). Старинная персидская сабля 1017 г. хиджры эпиграфика Востока, том XVI, 1963.

- Нагым-бек и Нурмухаммедов: Кожа Ахмед Яссави мавзолей, Алма Ата, 1980.

- Немиева (Н.Б.): Ансамбль Шахи-зинда, Ташкент 1979.

- Семёнов (А.А.): Надписи надгробий Тимура и его потомков в Гур-Эмире. эпиграфика Востока, ЭВ. III, Москва 1949.

- Султанов (Х.Т.): К истории формирования архитектурных ансамблей Шахрисабза XIV-XV вв., Самарканд, 1990.

- Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави, Алма-Ата, 1989.

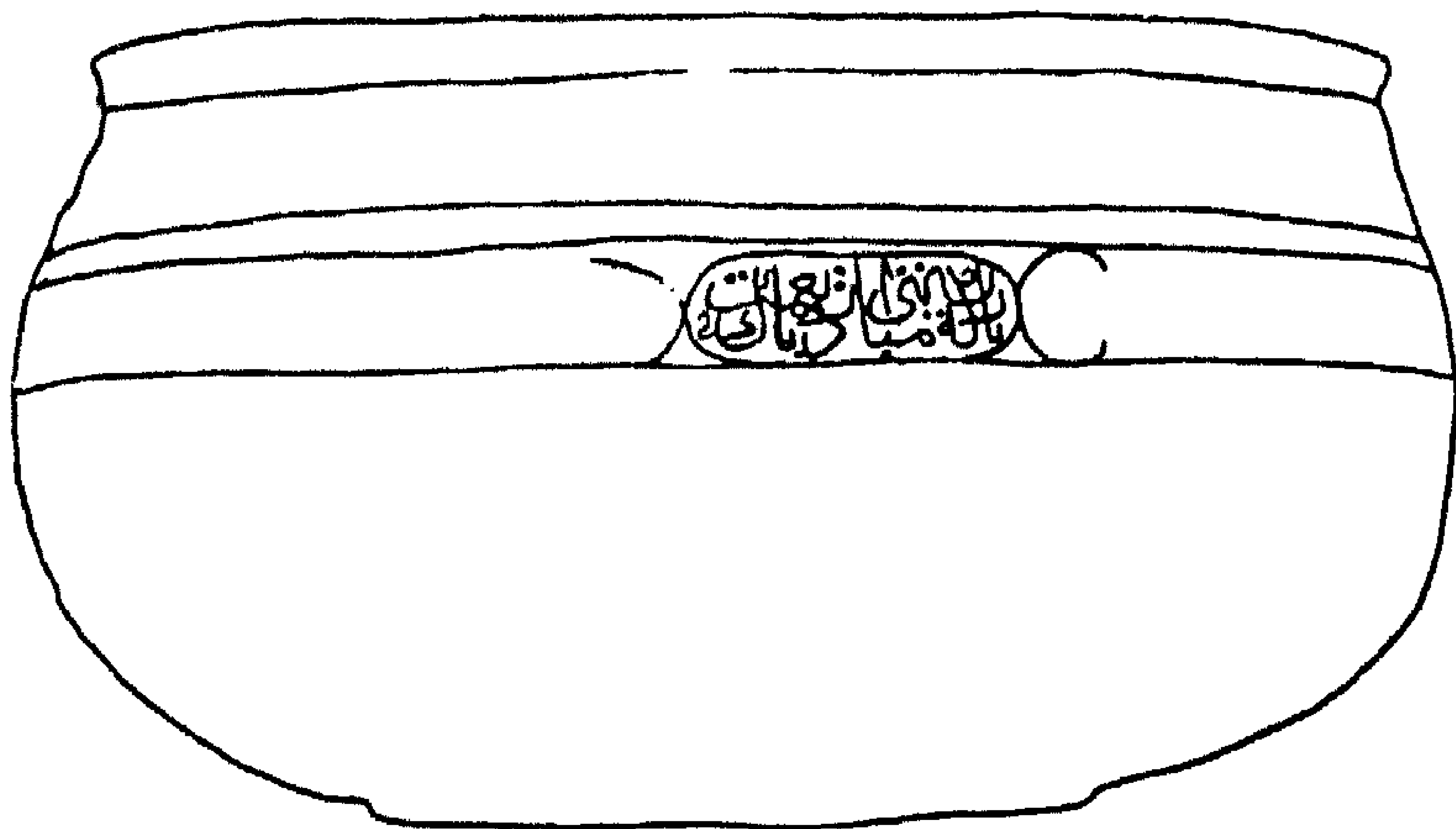
فهرس الموضوعات الصفحة

الموضـــــوع

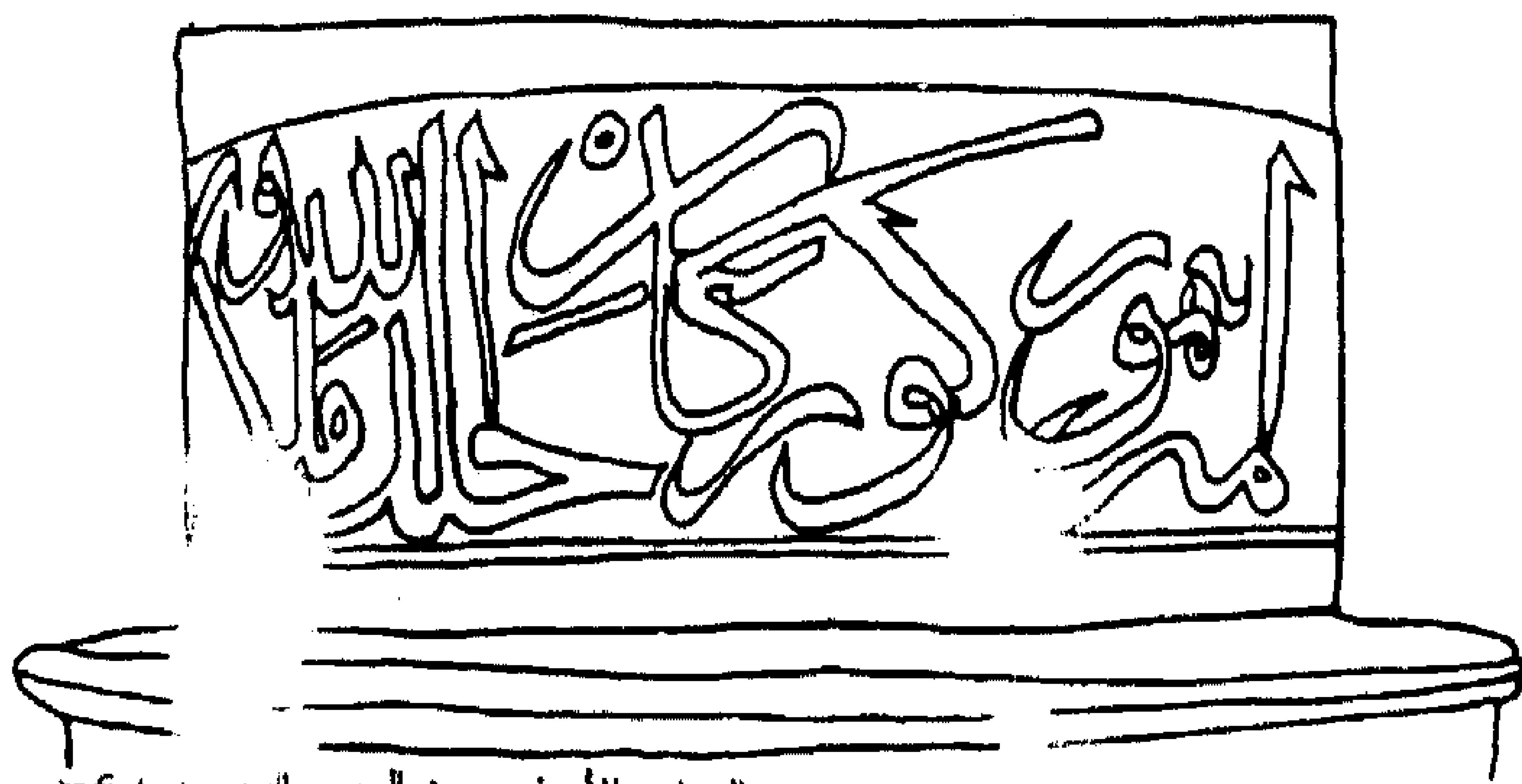
الباب الثالث

دراسة مقارنة بين الكتابات على التحف المعدنية والعمائر فى الفترة موضوع الدراسة

أولاً : الأشكال



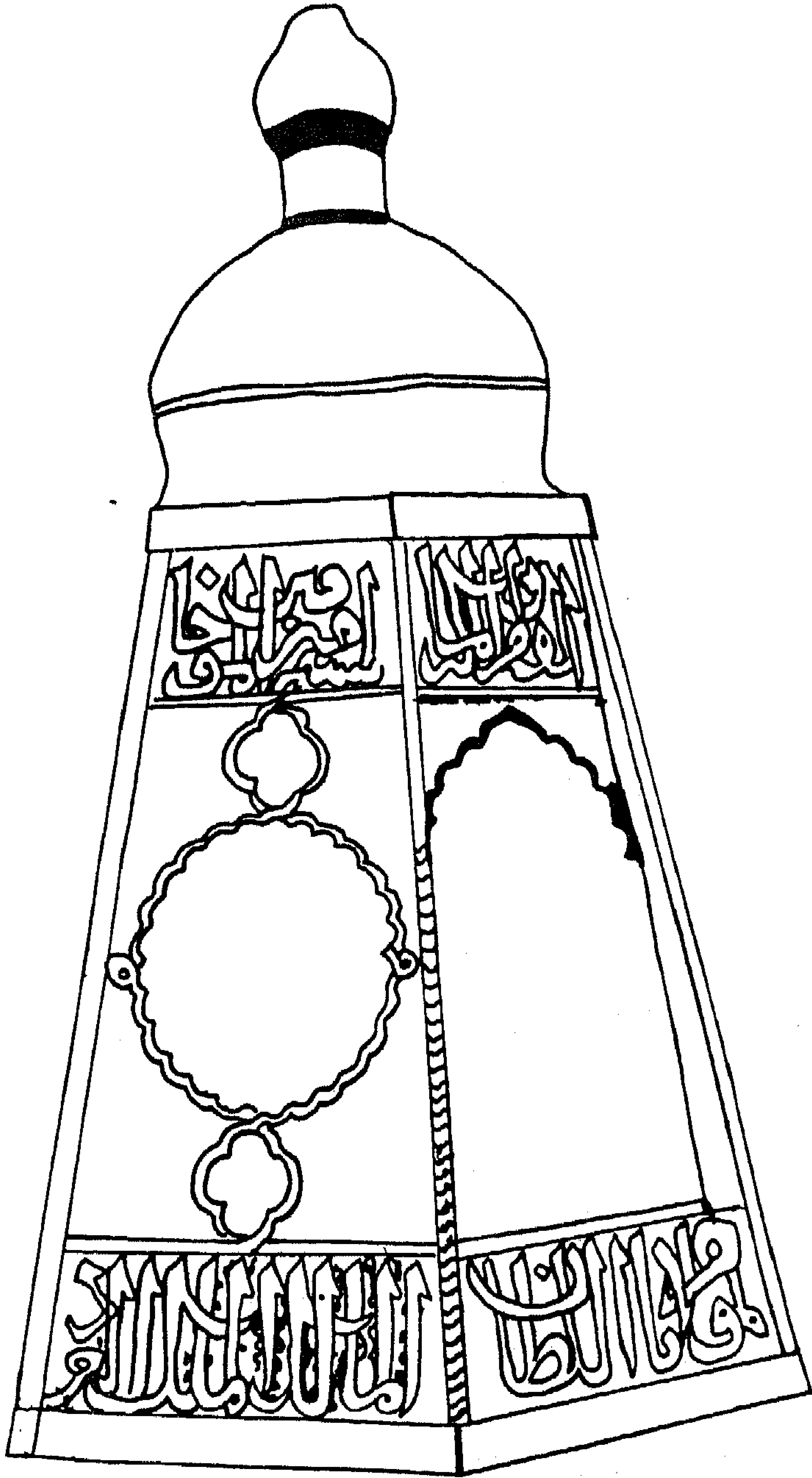
شكل ١ عبارة دعائية على ظاهر بدن صدرية من النحاس ، مؤرخة بسنة (٩٤٢هـ/١٥٣٥م) عن
Pope، A U.) A survey of persian Art . P l 385 A



شكل ٢ نص كتابى على رقبة شمعدان من النحاس الأصفر ، من العصر التيمورى ، عن
بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٤ ، ص ٤



شكل ٣ نص كتابى على قاعدة شمعدان ، مؤرخ بالقرن (٩هـ/١٥ م) ، عن
Melikian Chirvani، A S) The lights of sufi shrins, Islamic Art VOL 2 . 1987. fig 20



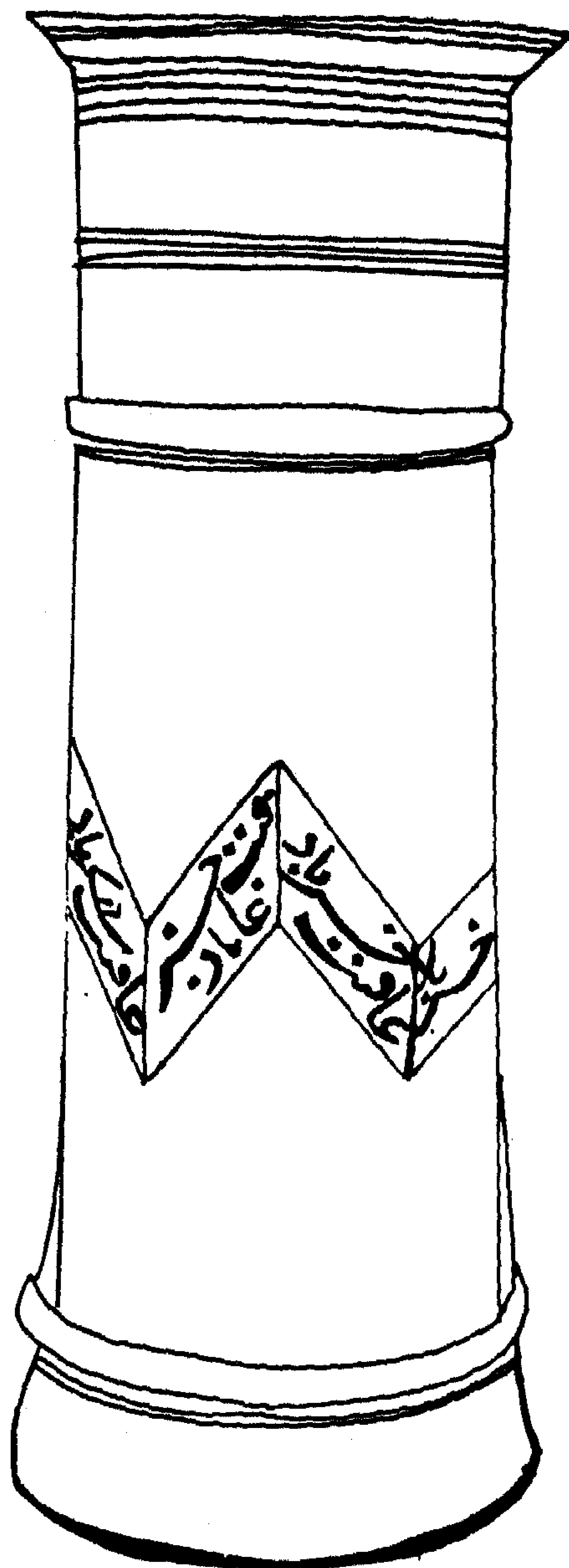
شكل ٤ : ثريا من النحاس من مصر فى العصر المملوكى ، عـــــــن ·

behrens · Abouseif (D.) . Mamluk and pos Mamluk Metal Lamps , Le caire 1995, PL 43, P 72

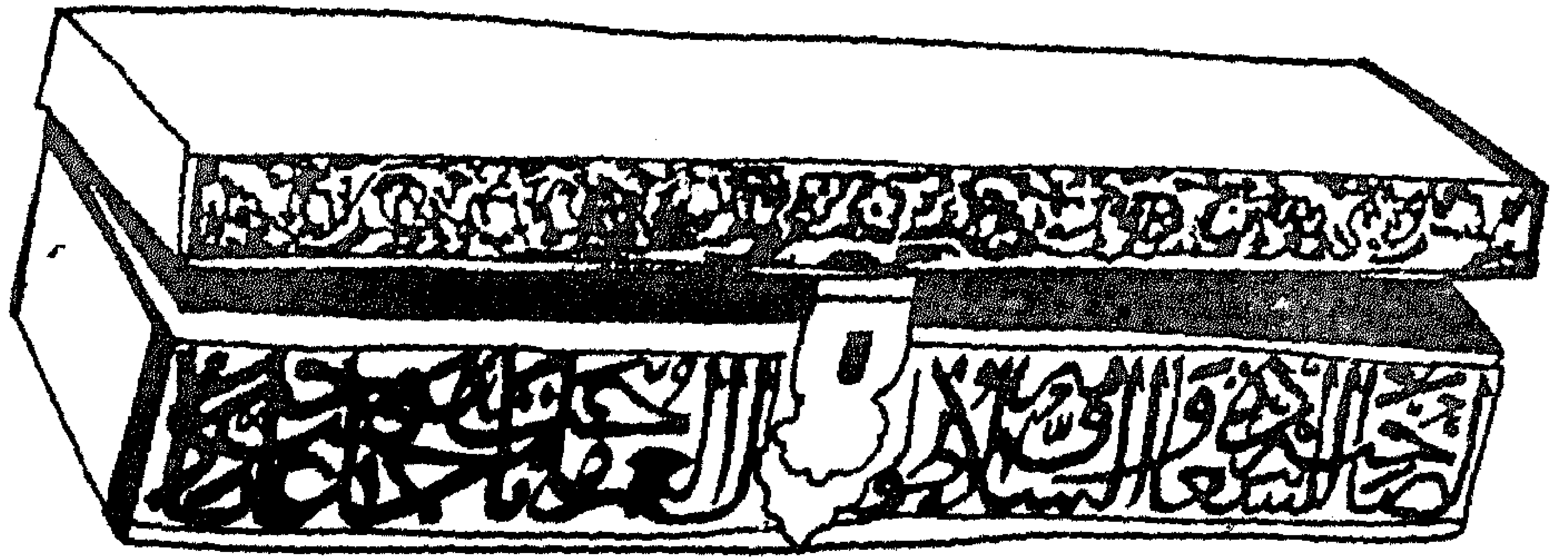


شكل ٥ إبريق " كور " من النحاس المطعم بالذهب والفضة ، بمتحـــف الفـــن الإســـلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٤٧٥٩) ، إيران ، العصر التيمورى ، ينشر لأول مرة

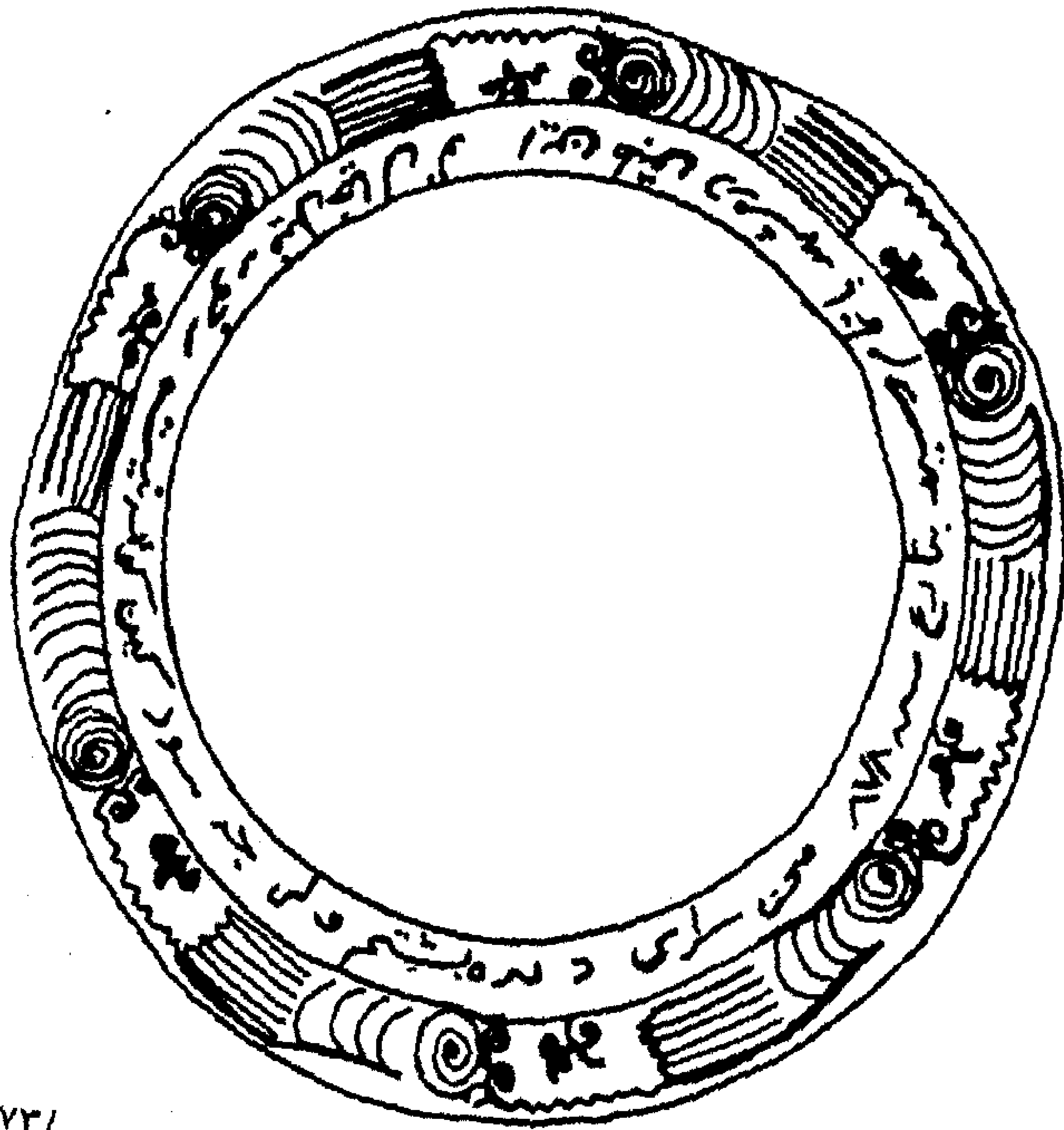
- عمل الباحث



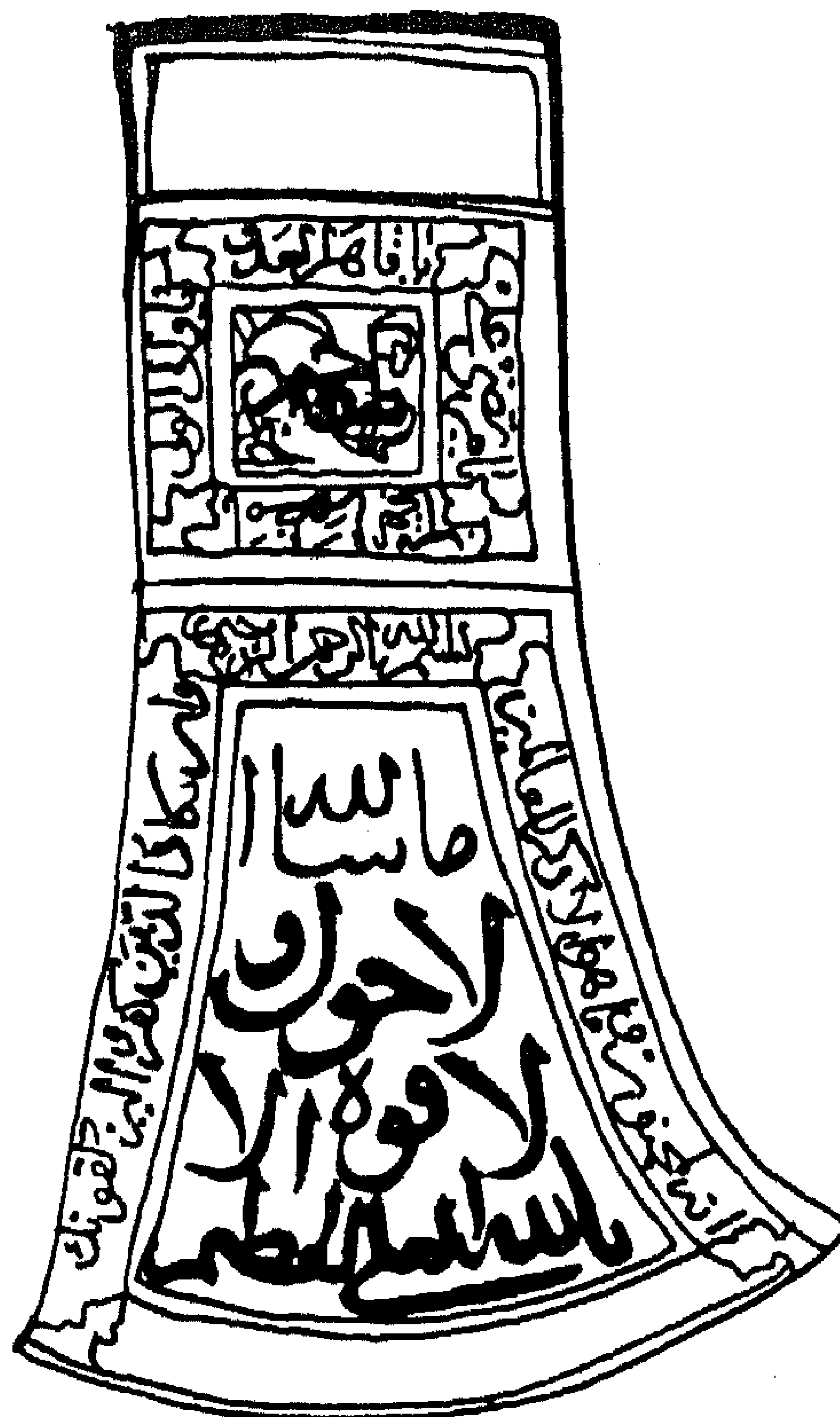
شكل ٦ : عبارات دعائية على بدن شمعدان من العصر الصفوى ، مؤرخ بسنة
(١٠١١هـ/١٦٠٢م) عن :
Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world
Fig 71 , P 325



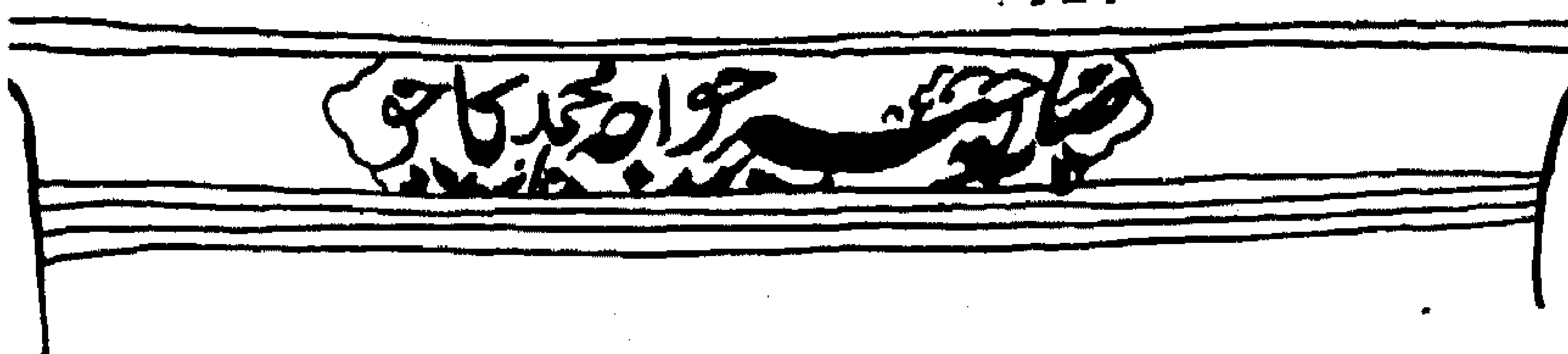
شكل ٧ : مقلمة من البرونز ، مصر ، نهاية القرن (٩هـ/١٥م) ، عـن : The Arts of Islam , Masterpieces from the Metropolitan Museum Of Art, PL. 58 , P 151 .



شكل ٨ : طبق من الخزف من مدينة مشهد ، بتاريخ (٨٧٨هـ/١٤٧٣م) ، عـن : بدائع الفن الإسلامي في متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٦ ، ص ٨٠ .



شكل ٩ : طبر من الصلب من العصر الصفوى ، بتاريخ (١١٤٨هـ/١٧٣٥م) ، عـن :
Melikian – Chirvani : The tabarzins of Lotf ' Ali , Islamic Arms And Armour , PL. 128 .



شكل ١٠ : حافة ظاهر سلطانية من النحـاس ، مـن العصـر الصفـوى ، مؤرخـة بسـنة (١٠٤٠هـ/١٦٣٠م) عـــن :
Melikian [illegible] ani Islamic Metalwork from the Iranian world PL, 166 P 352

١١

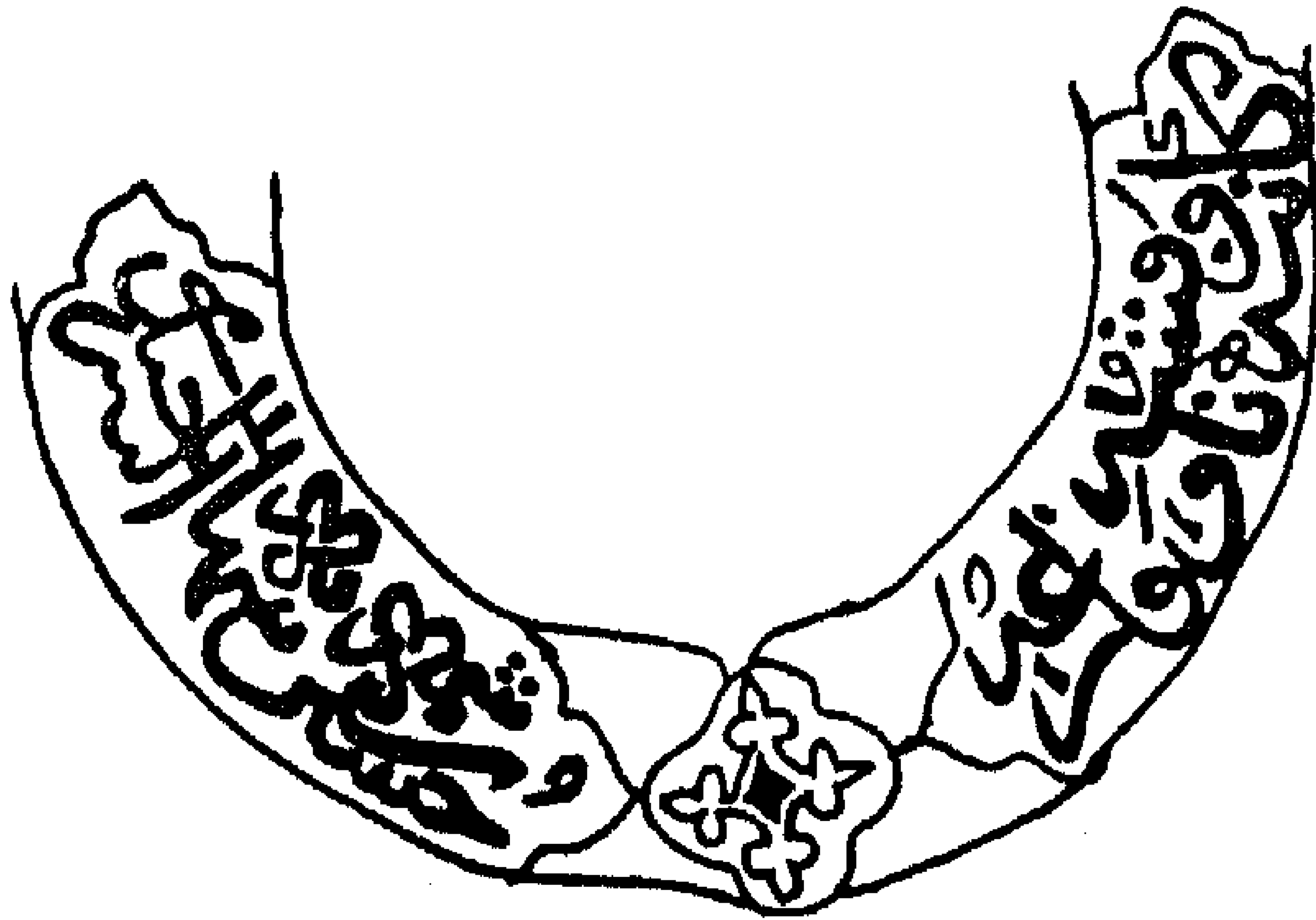
١٢

١٣

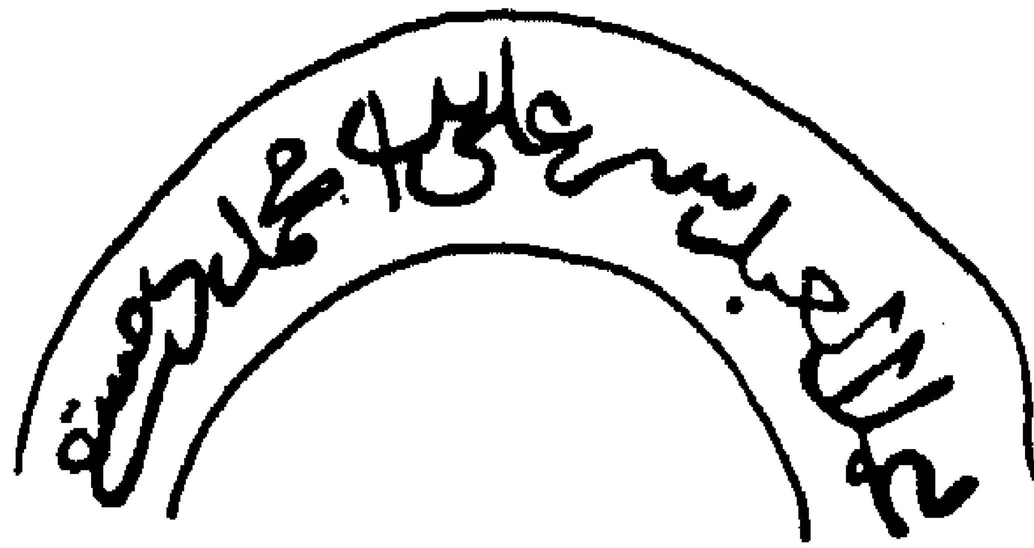
١٤



١٥



١٦



١٧

الأشكال : (١١ ، ١٢ . ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧) نماذج لتوقيعات الصناع على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث



١٨



١٩

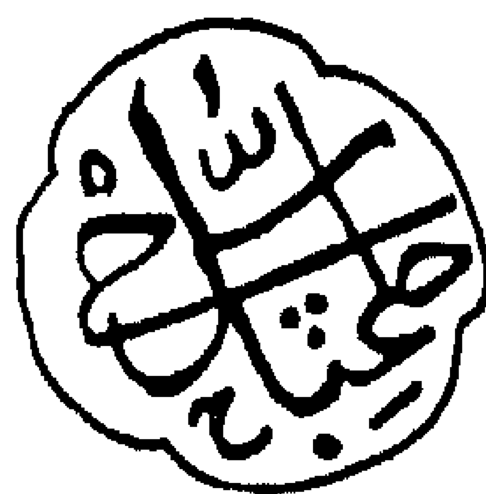


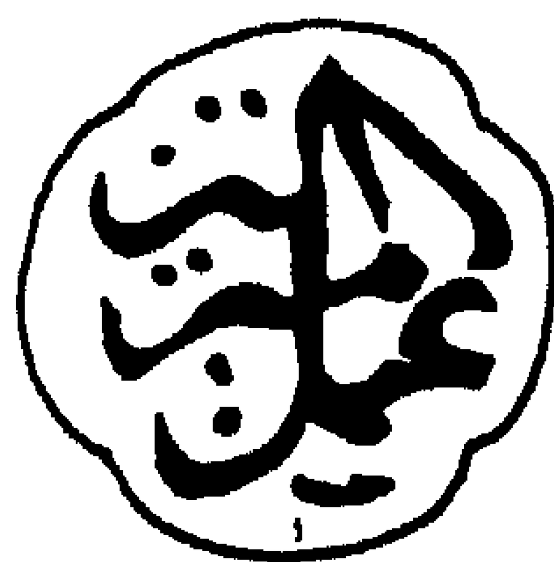
٢٠

٢١









٢٢

٢٣

صنع محمد زمان

-٢٤-أ-

عمل محمد بن عبد الله

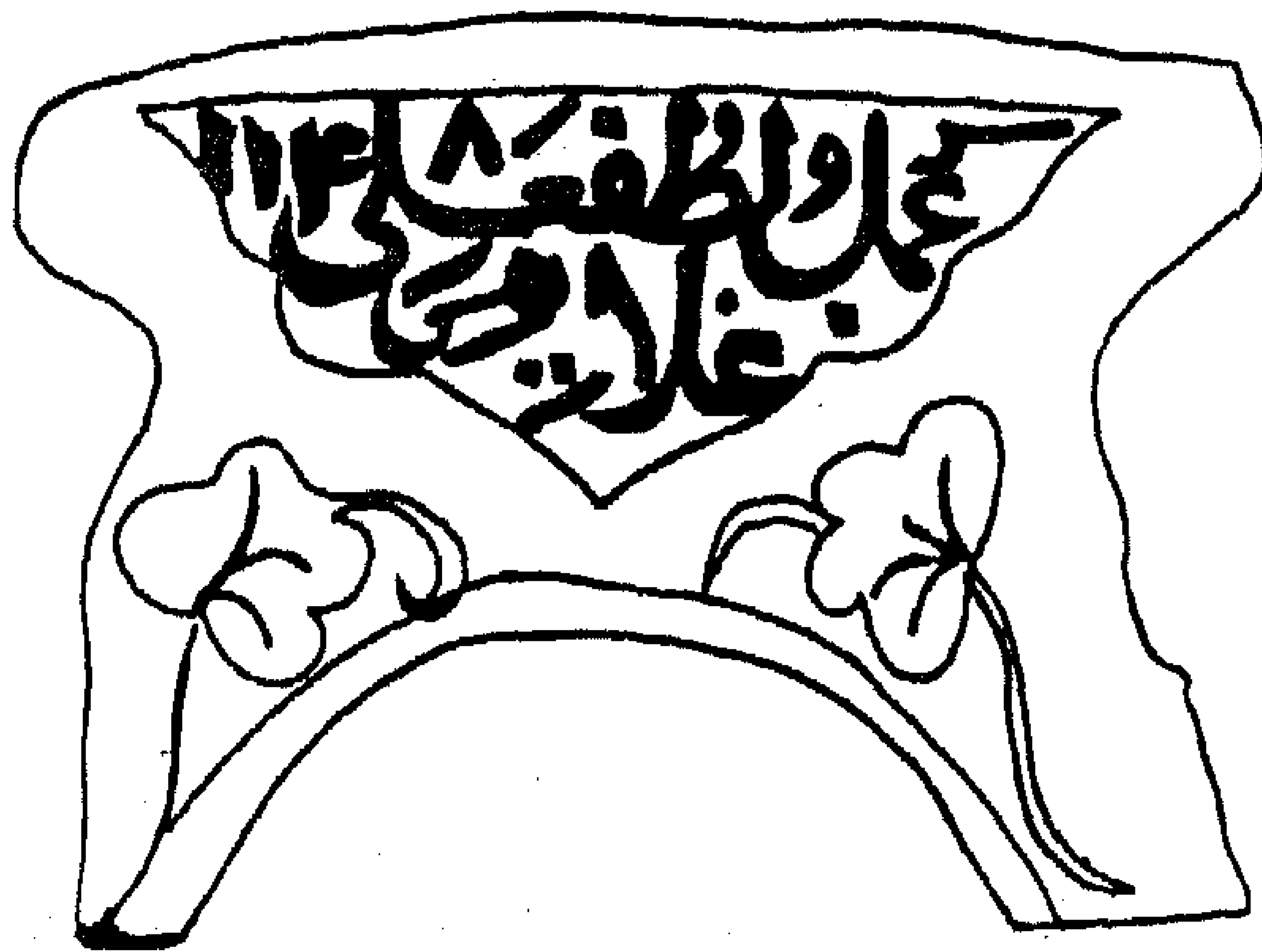
- ٢٤ - ب -

عمل كلبعلي

-٢٥ - أ -

عمل اسد الله

-٢٥ - ب -



٢٦

الأشكال (١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤أ – ب ، ٢٥أ ب ، ٢٦) نمـــاذج لتوقيعات الصناع على التحف المعدنية الصفوية - عمل الباحث

شاه ... اسمعيل

شكل ٢٧ اسم الشاه اسماعيل الصفوي ، كما ورد على نصل سيف من الصلب من العصـــر الصفوي بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم السجل (١٩٠٦٦ ا) - عمل الباحث

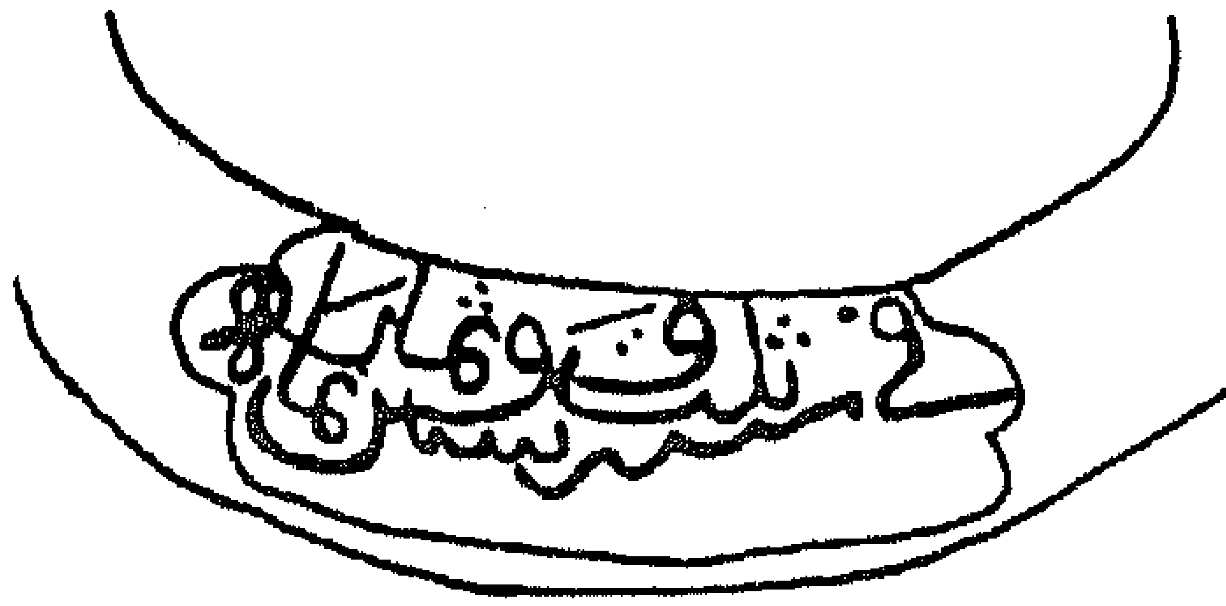
شكل ٢٨ : اسم الشاه عباس الصفوى مسبوقا ببعض ألقابه ، كما ورد على بلدقية حصار مسن الصلب مــن العصــر الصفــوى ، بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السـجل (٣٢٩٤) .
- عمل الباحث

شكل ٢٩ : نص كتابى على سجادة من الصوف ممن صناعة أصفهان ، ضمن التحف المهداه لمشهد الإمام على بالنجف - عمل الباحث



شكل ٣٠ : سطل من البرونز ، من إيران ، مؤرخ بنهاية القرن (٩هـ/١٥م) ، عــن بدائع الفن الإسلامى فى متحف الهرميتاج ، لوحة ٧٩، ص ١١٠ .

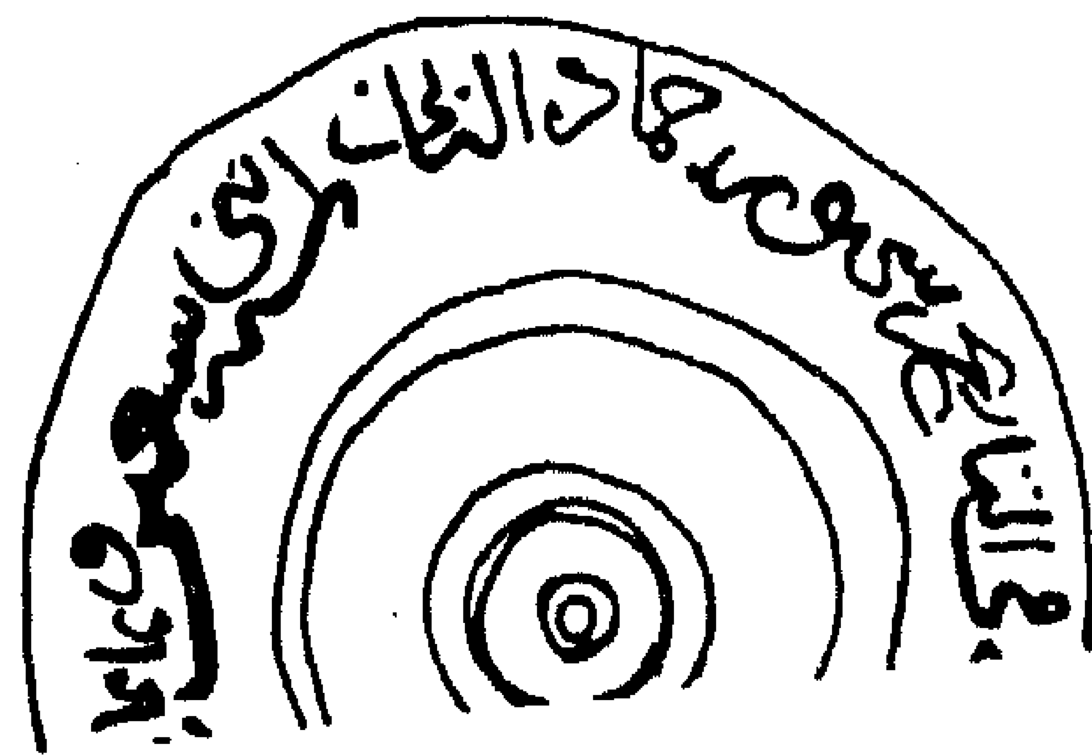
٣١ ٣٢



٣٣



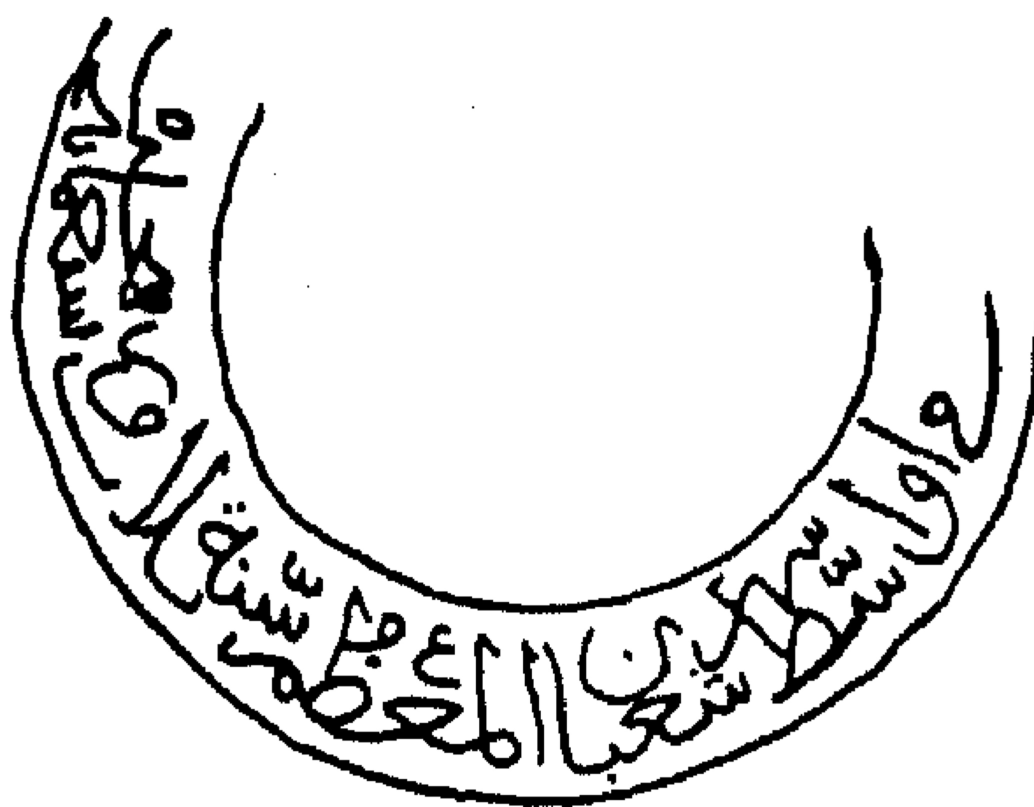
٣٤



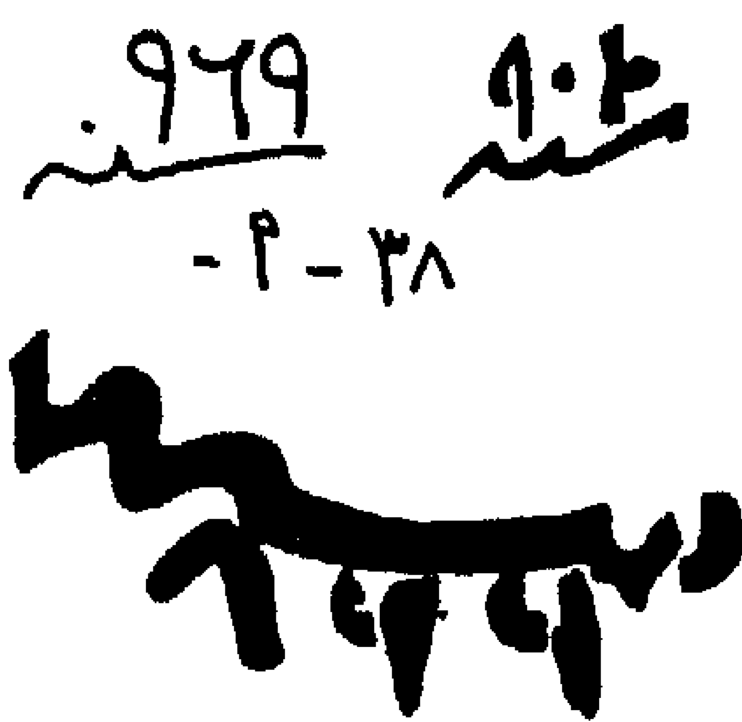
٣٥



٣٦



٣٧



-٣٨ - أ -

-٣٨ - ب -

الاشكال : (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧)

نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالحروف العربية – **عمل الباحث**

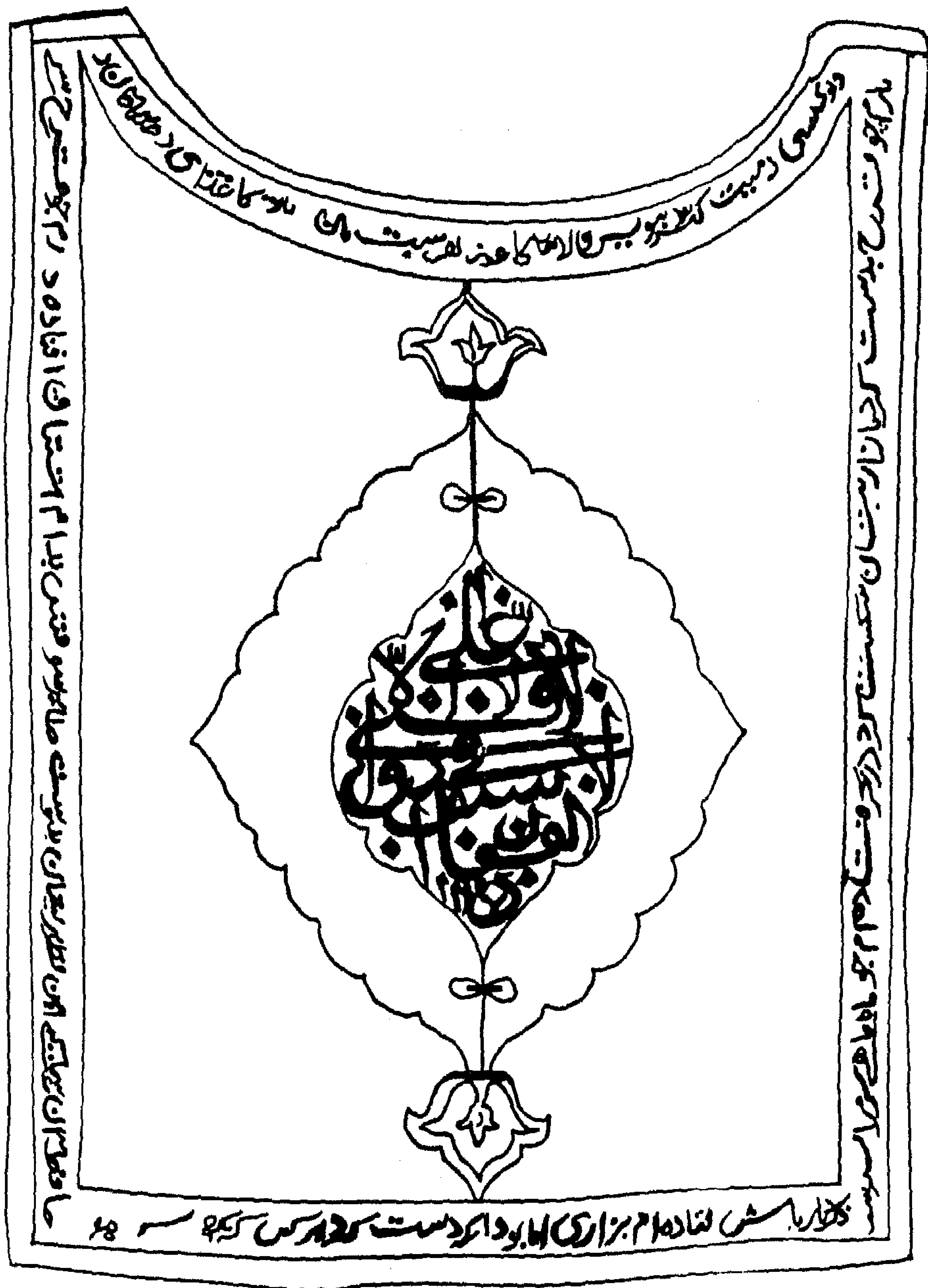
٣٩ (أ - ب - جـ)

شكل ٤٠ : نموذج للتاريخ المسجل بالحروف والأرقام معا - عمل الباحث

١١٤٨

٤١

الأشكال (٣٨ أ -ب ، ٣٩ أ - ب - جـ ، ٤١) : نماذج لطرق تسجيل التواريخ بالأرقام - عمل الباحث



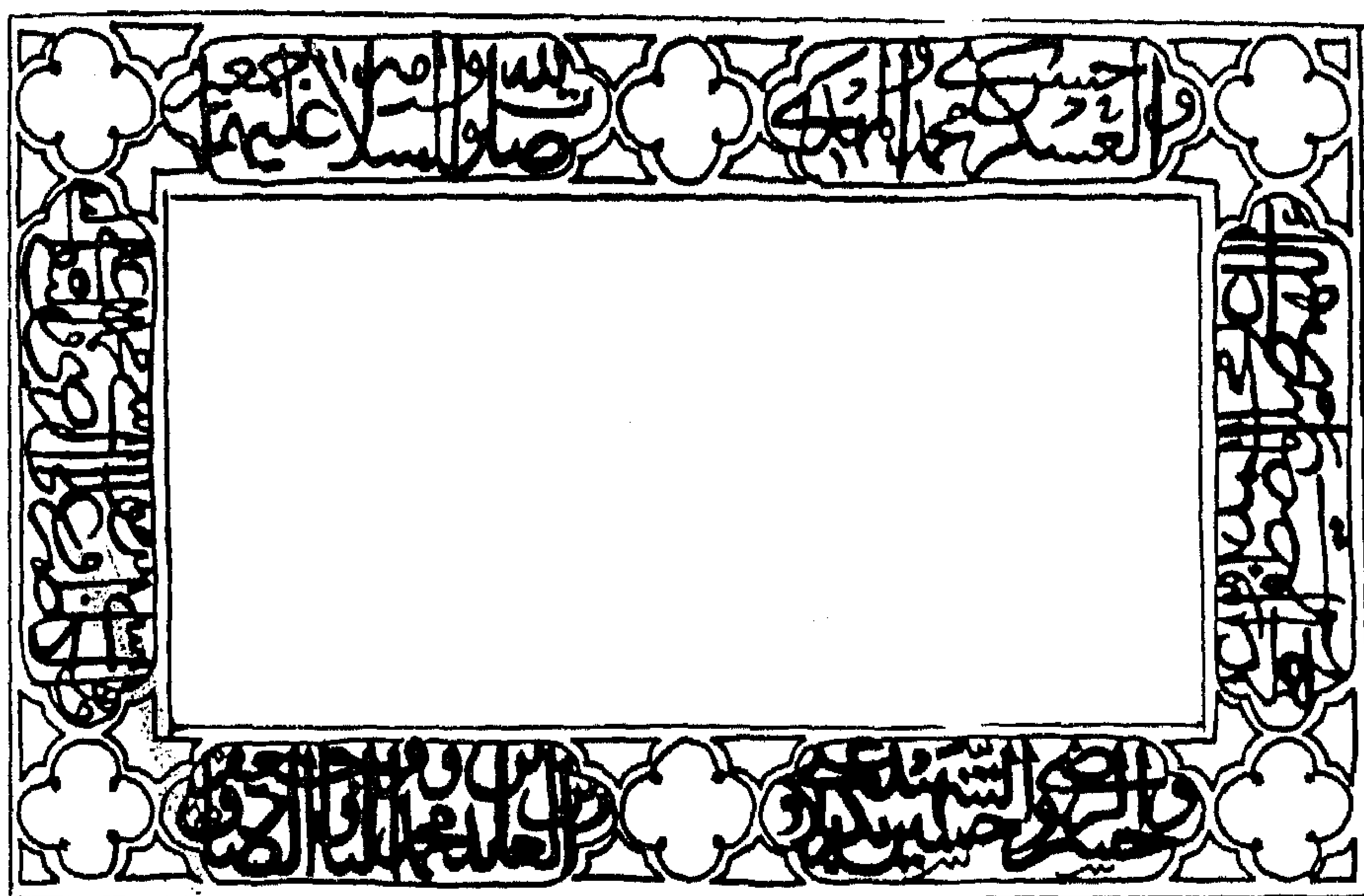
شكل ٤٢ درع من الصلب من العصر الصفوي ، مؤرخ بسنة (١١١٤هـ / ١٧٠٢م)
عن Elwell Sutton Persian Armour inscriptions Islamic Arms and Armour Pl. 10



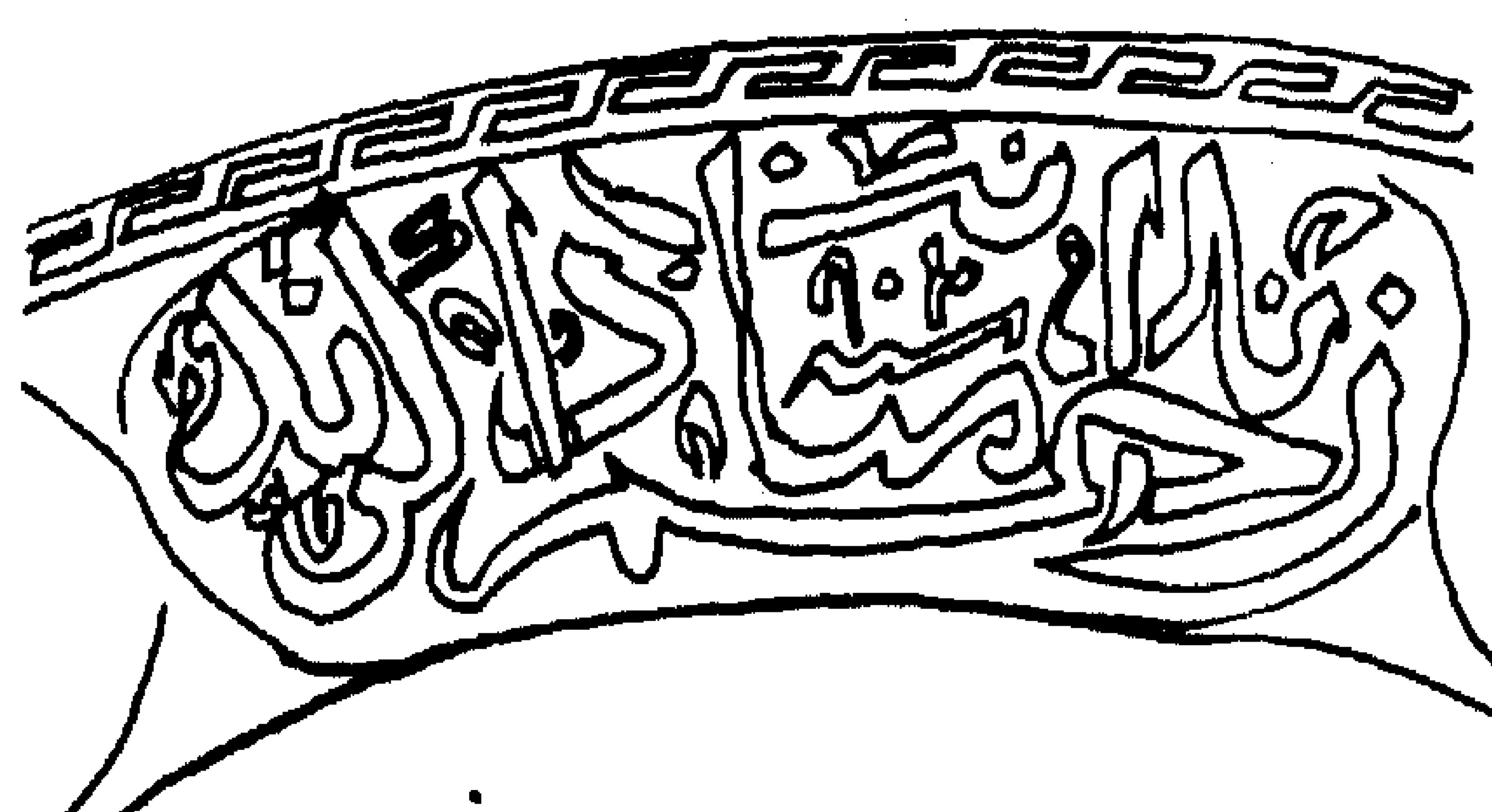
شكل ٤٣ : نص كتابـــي ذو مضمون شيعي على صفيحة معدنية من الصلب ، مؤرخة بـالقرن (١٠هــ/١٦م) عن :
Atil Metalwork in the freer Gallery of Art , P. 195 .



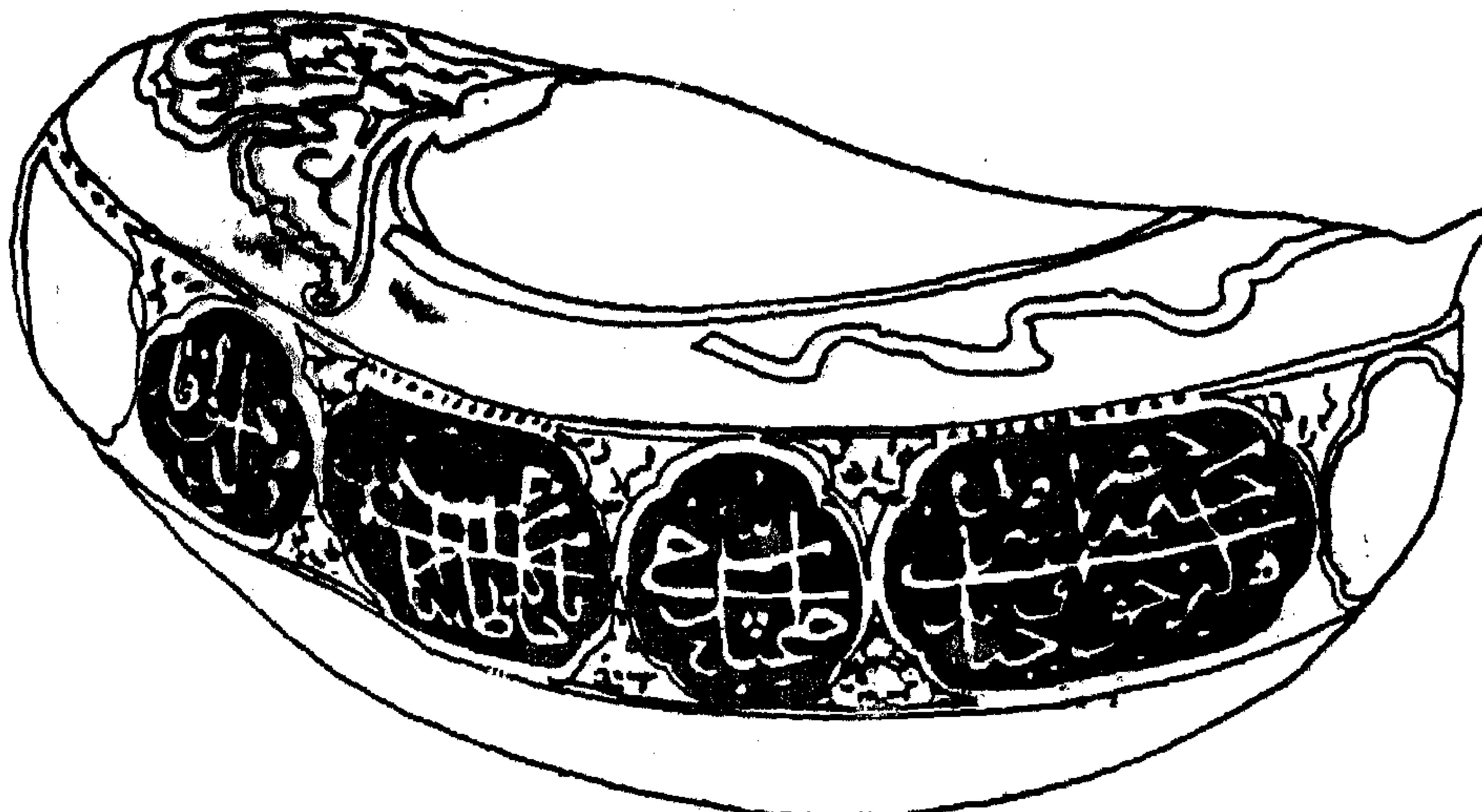
شكل ٤٤ : دواة من البرونز ، مؤرخة بالفترة من (٩١٦: ٩٢٧هــ/ ١٥١٠: ١٥٢٠م) عن.
Melıkıan - Chrvanı Islamıc Metalwork , PL 119 , P 283



شكل ٤٥ تجميعة خزفية من إيران ، من العصر التيمورى ، مؤرخة بسنة ١٥٠٠م ، عن
Lentz Timur and the princely vision , cat No. 143, P 256



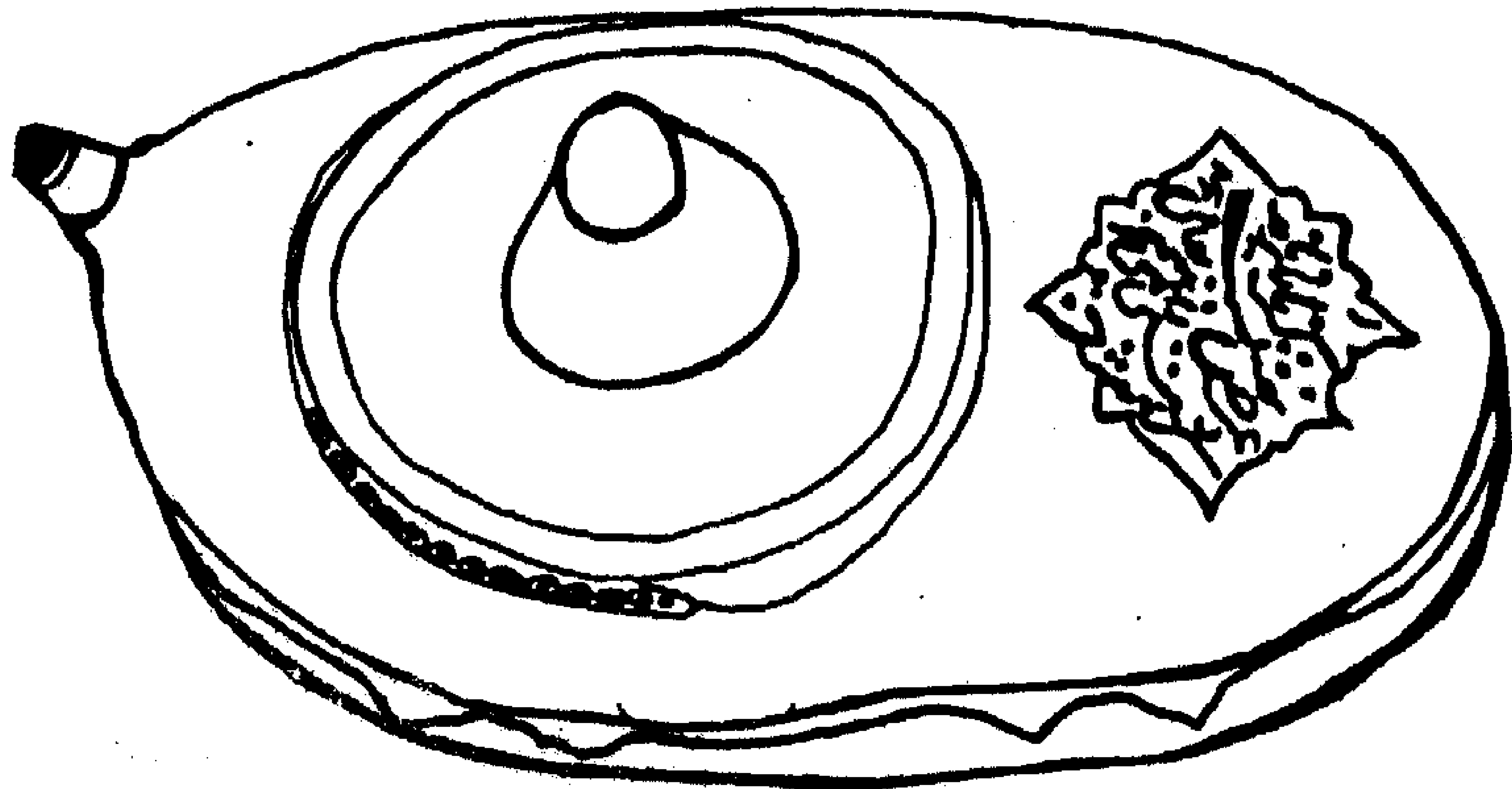
شكل ٤٦ نموذج للخط الفارسى المنفذ على التحف المعدنية التيمورية عمل الباحث



شكل ٤٧ : كشكول من الصلب ، ربما أصفهان (١٠١٥هـ/١٦٠٦م) عن :
Allan : Islamic Metalwork , the Nuhad ES-Said collection , PL. 26 .



شكل ٤٨ : تفاصيل من النقوش الكتابية المنفذة على بدن الكشكول السابق - عمل الباحث



شكل ٤٩ : نقش كتابى على غطاء كشكول من الصلب ، إيران ، القـرن (١١هـ/١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل (١٥١٧٥) - عمل الباحث

خنجر بكش و دل بدر آور ز بر ما

اشهر خنجرك واخرج قلوبنا من صدورنا

تا در صف عشاق تو بينى جگر ما

لكى ترى كبدنا فى صف عشاقك

از نازكى و صفا جوهر كه درو هست

من رقة الجواهر المرصعة فيه وصفائها

جهانت بكام و فلك يار باد

ليكن عالملك طوع أمرك والفلك معينا لك

مگر كه خنجر زكين تو هم روانست

بمجرد أنه تحدث خنجرك عن الانتقام

خونريزى او زمانه برهم زده است

بسبب الزمانه فى اراقه دماءه

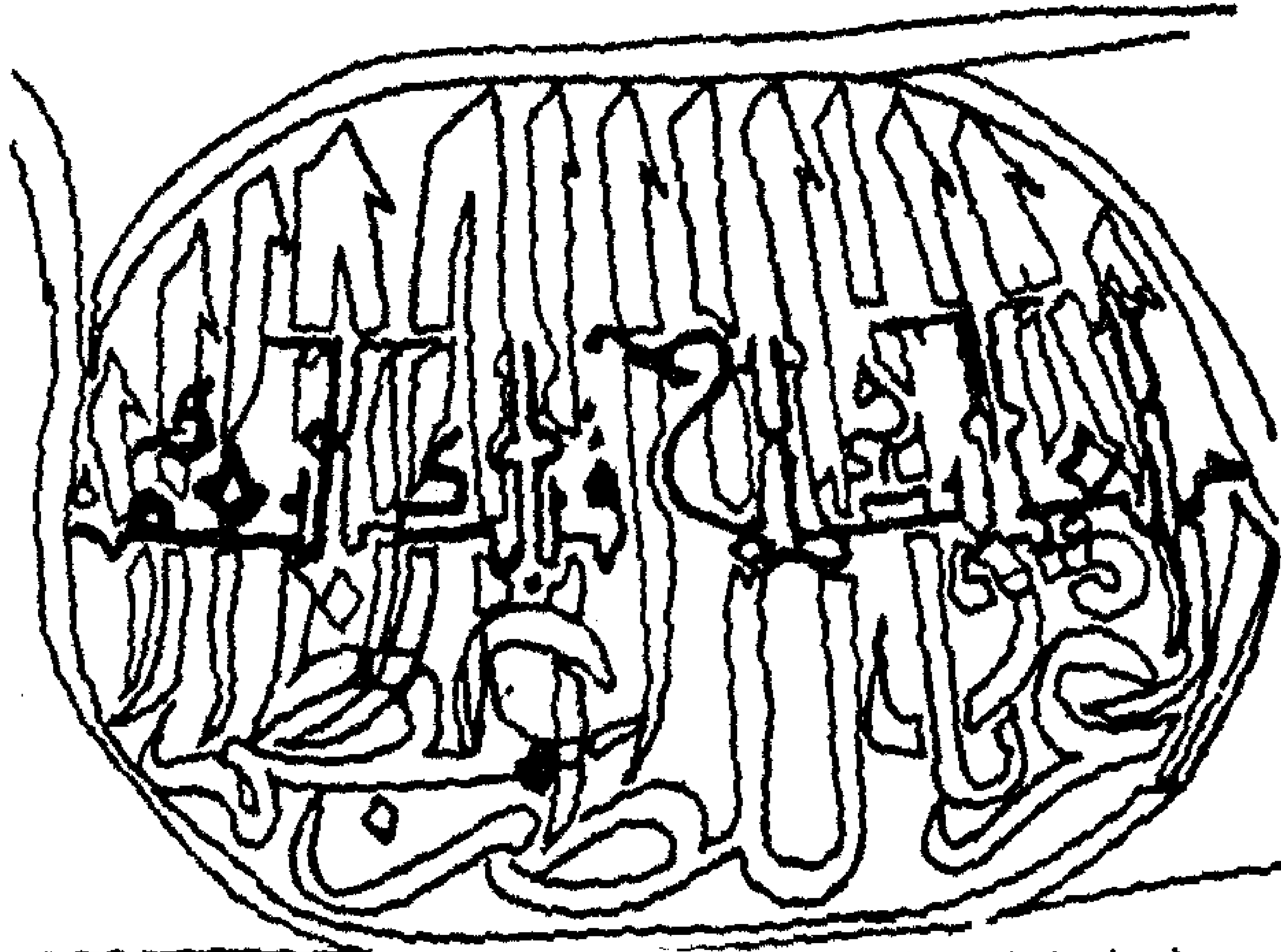
مانندهٔ برگ سبزه شبنم زده است

ومثل ورقة الصفصاف الندية

جهان آفرينت نگهدار باد

ليحفظك خالق الدنيا على الدوام

شكل ٥٠ : تفاصيل من النقوش الكتابية على نصل خنجر من الصلب مـــن ايـران ، القـرن (١٠هـ/١٦م) - عمل الباحث



شكل ٥١ : نموذج لخط الثلث الذى يتخلله الخط الكوفى ، وذلك على بـدن صدرية مـن النحاس ، أوائل العصر التيمورى ، عـن :

. Ettinghausen (R.) : A *fourteenth century Metal Bowl* , Bulletin Of the American institute for persian Art and Archaeology, VOL 4 , No. 1 , June , 1935 , fig .1, P. 40 .



شكل ٥٢ : نموذج للخط الكوفى البسيط على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث

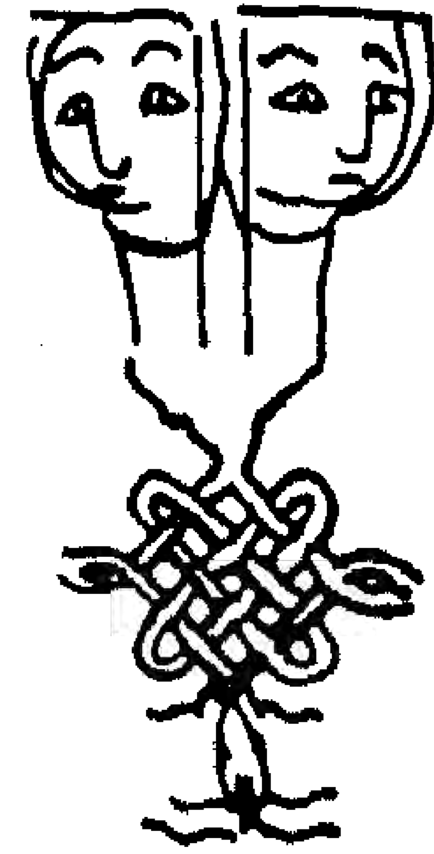


شكل ٥٣ : نمـوذج للخط الفارسى المنفذ على نمط الخط الكوفـى علـى التحـف المعدنيـة التيمورية - عمل الباحث



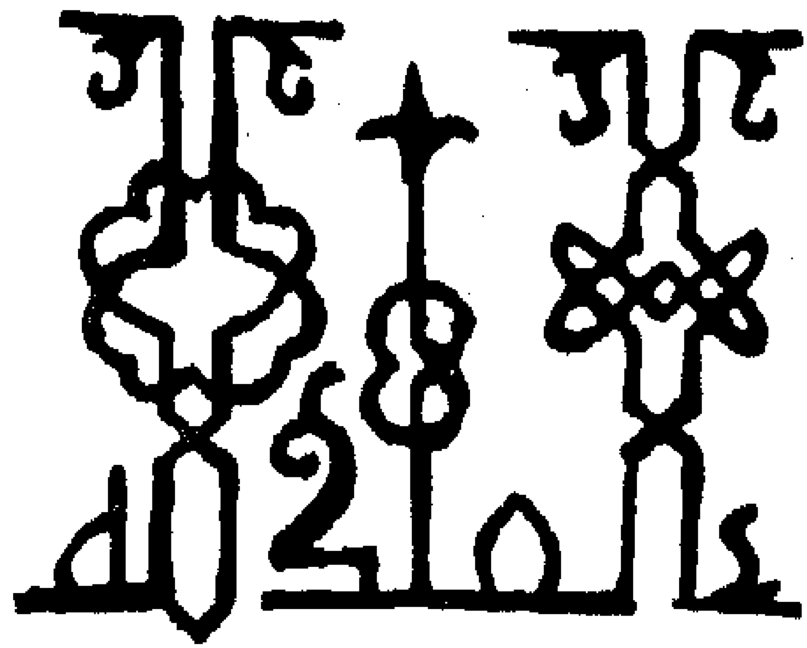
شكل ٥٤ : نموذج لخط الثلث المنتهى برؤس آدمية

- عمل الباحث



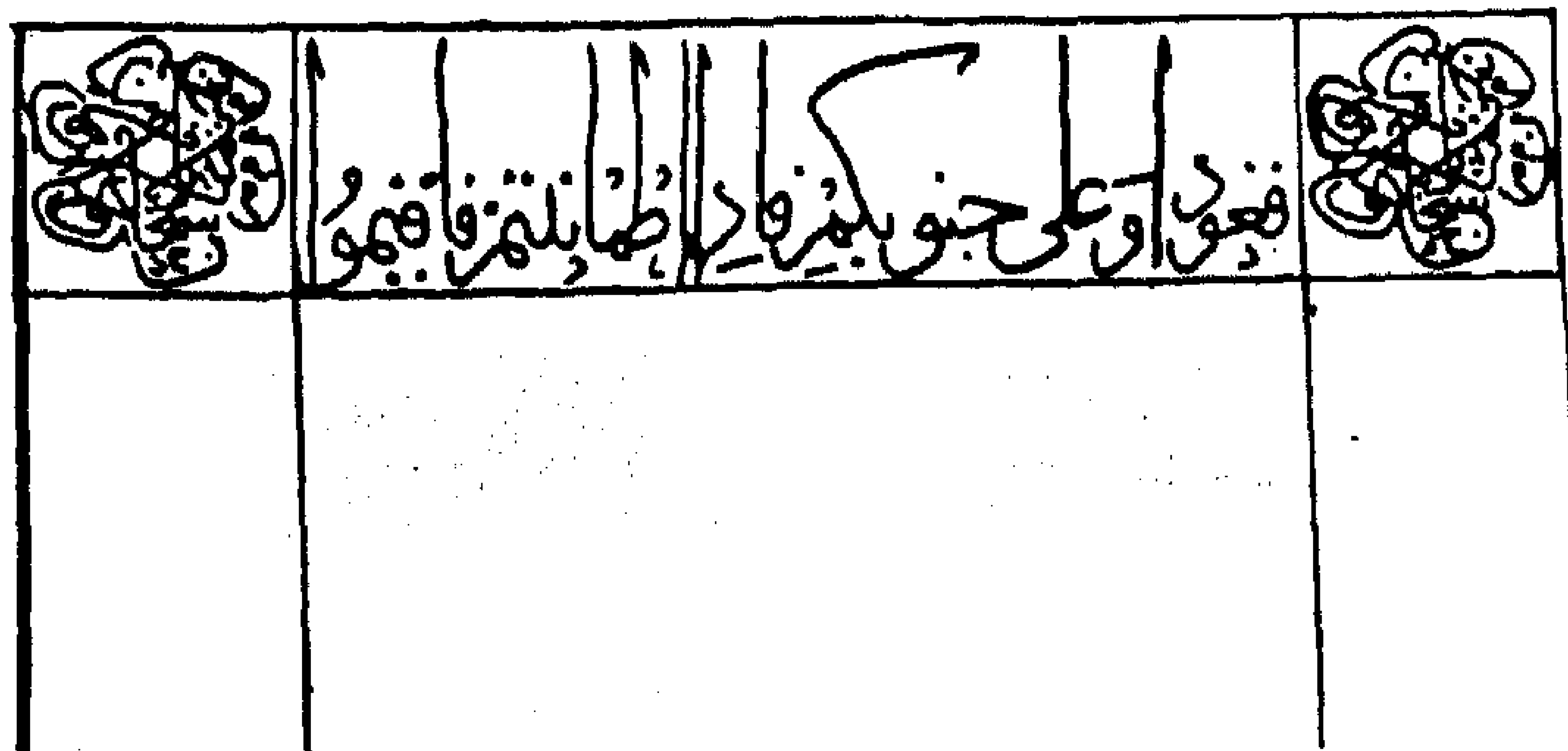
شكل ٥٥ : نموذج للكوفى لامضفور المنتهى برؤس آدمية

- عمل الباحث

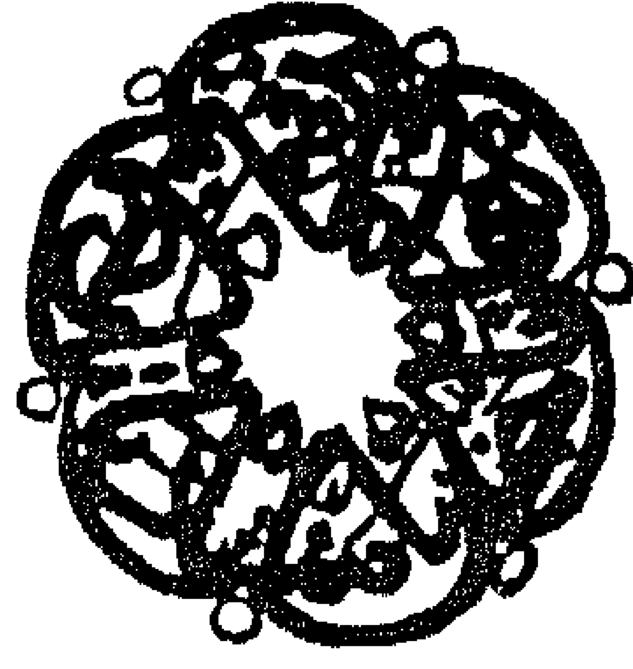


شكل ٥٦ : نموذج للكوفى المضفور على ضريح أحمد اليسوى بالتركستان

- عمل الباحث

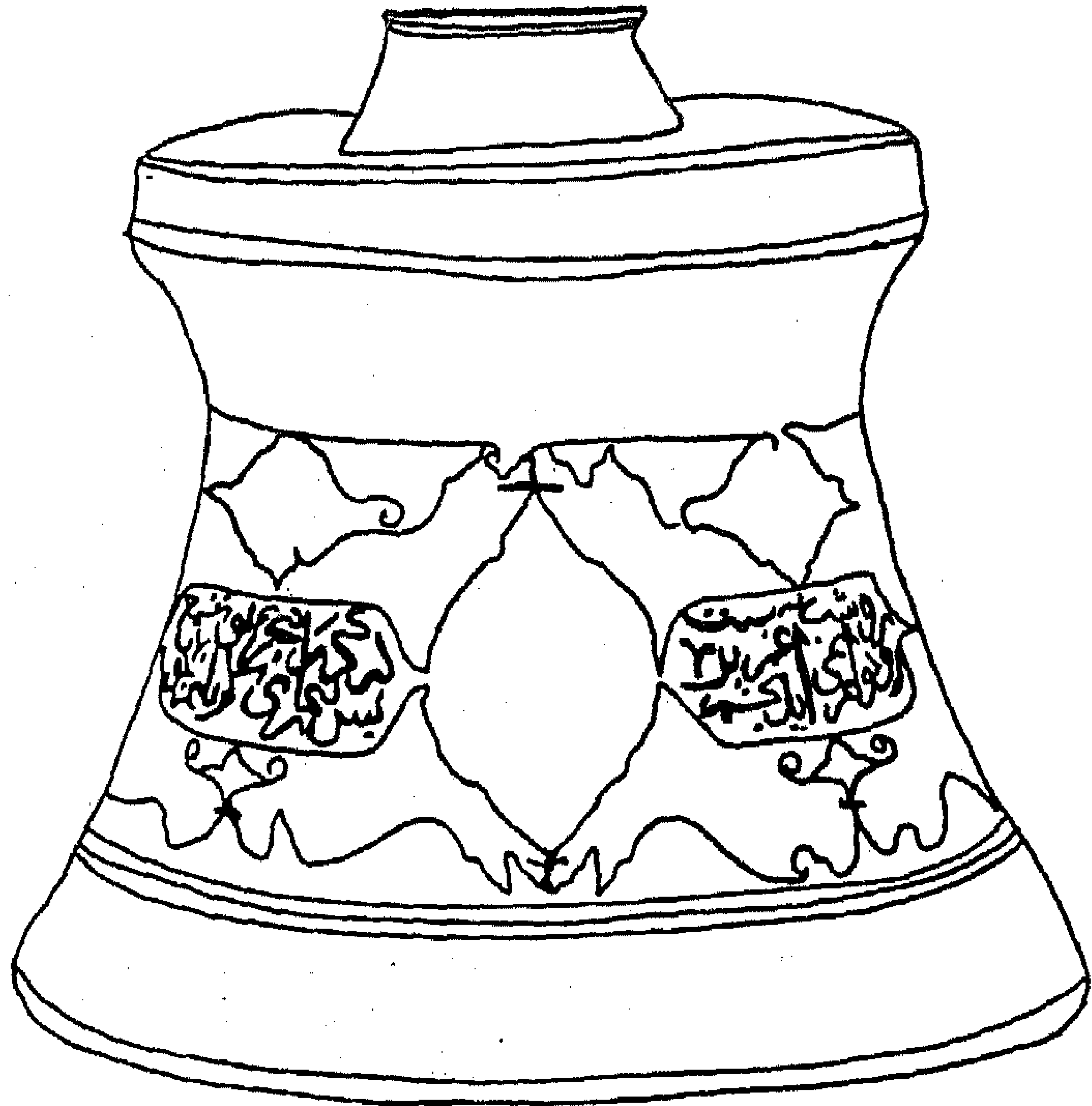


شكل ٥٧ : محراب من الخزف ذى البريق المعدنى ، من إيران ، مؤرخ بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) عن :
Ferrier (R W.) : The Arts of persia, PL . 8 .





شكل ٥٨ : نموذج للبناء التشكيلى على التحف المعدنية التيمورية - عمل الباحث



٥٩

٦٠

٦١

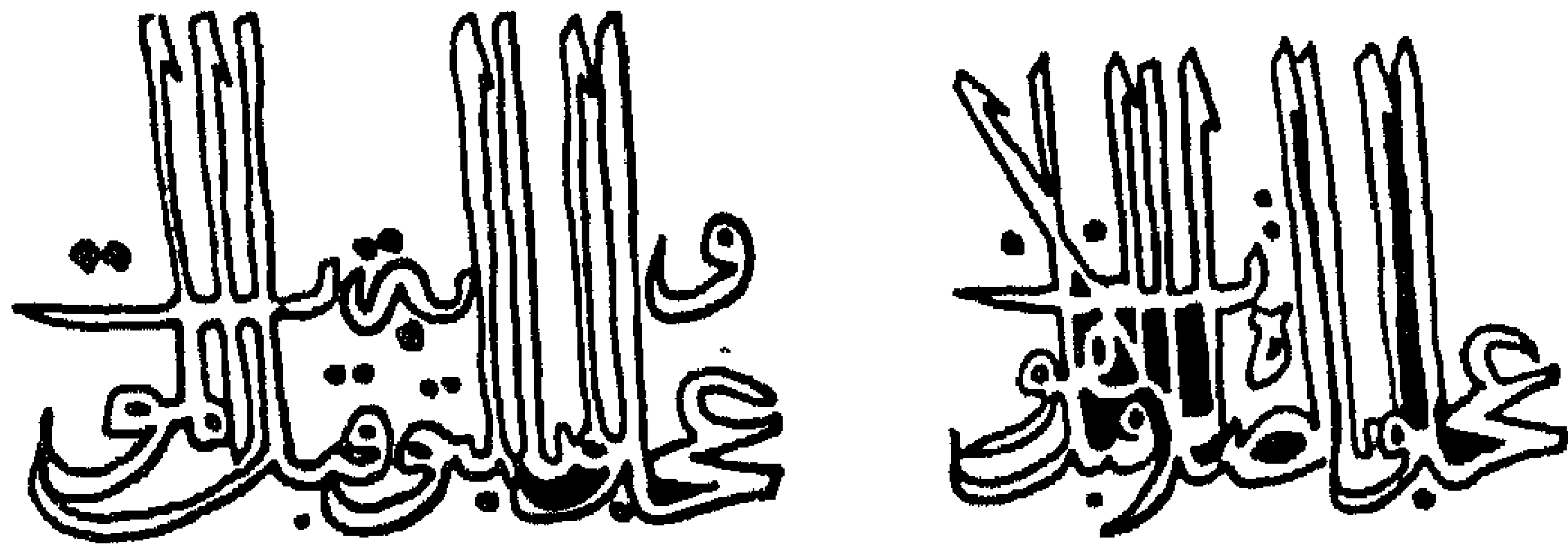
٦٢

الأشكال (٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) : أنماط مختلفة للخط الفارسي على التحف المعدنيـــة فــي الفترة موضوع الدراســـة – عمل الباحث

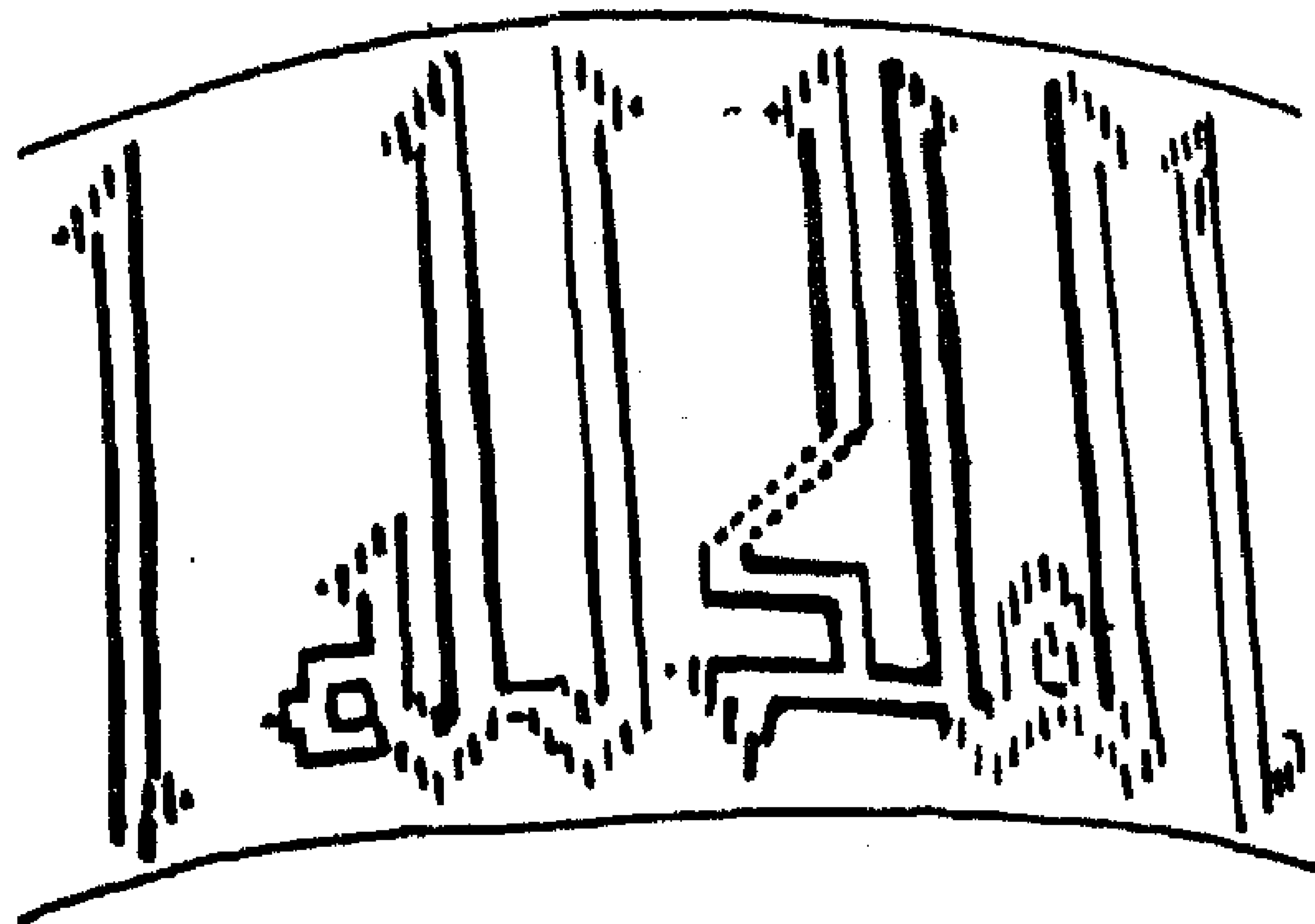
شكل ٦٣ : نمــوذج للخط الفارسـي المنفـذ مـن خلال الأشرطة المتســعة علــى التحــف المعدنية الصفوية – عمل الباحث

شكل ٦٤ : الخط الكوفى على واجهة ضريح أحمد اليسوى بالتركستان ، عــــن

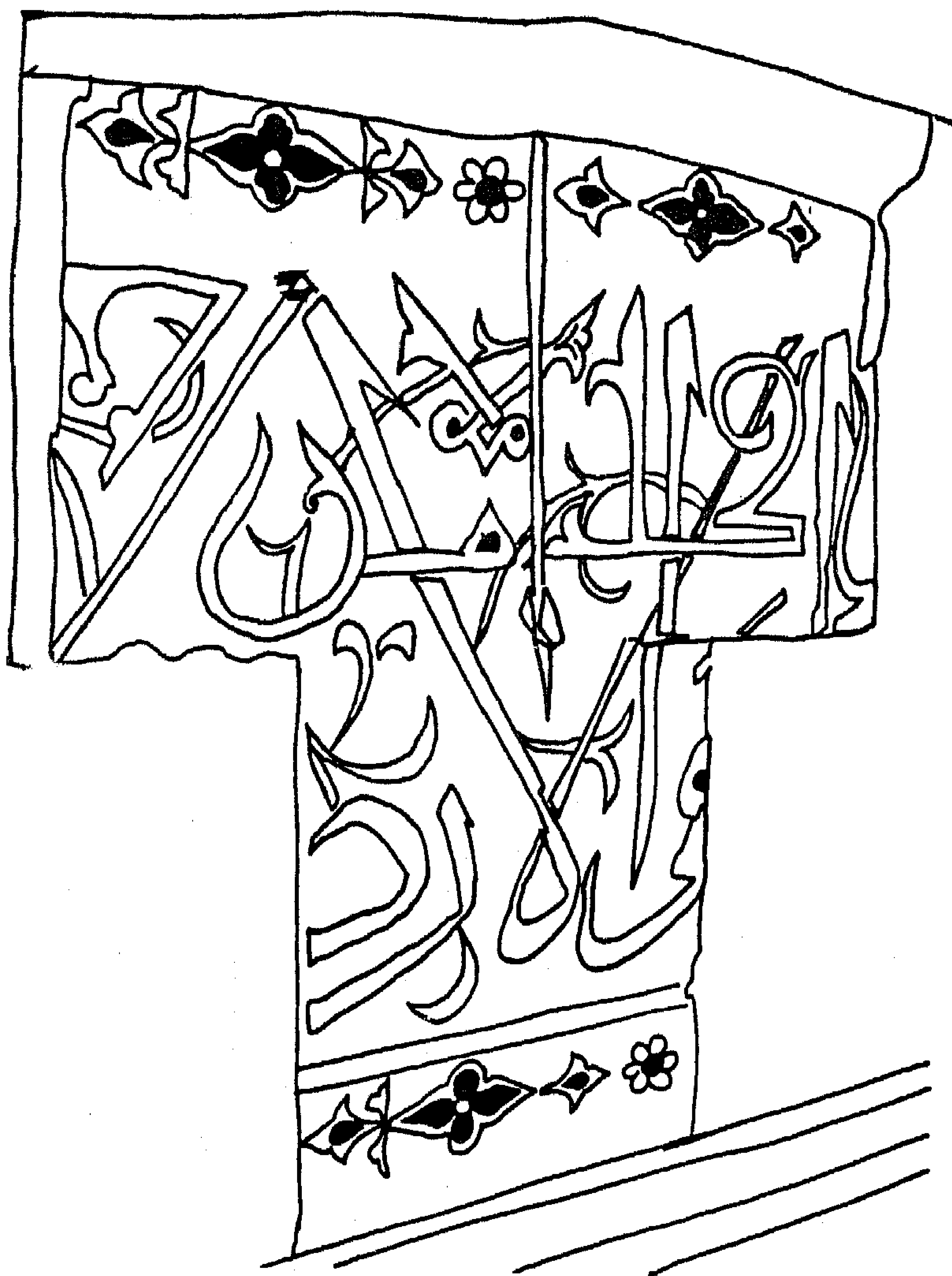
- Туякбаева (Б.Т.): Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави, Алма-Ата, 1989 табл37.



شكل ٦٥ : نقش كتابى على واجهة ضريح تومان أقا بمجمع شاه زنده بسمر قند ، عن :
آثار الإسلام التاريخية في الإتحاد السوفيتى ، بدون ترقيم ٠



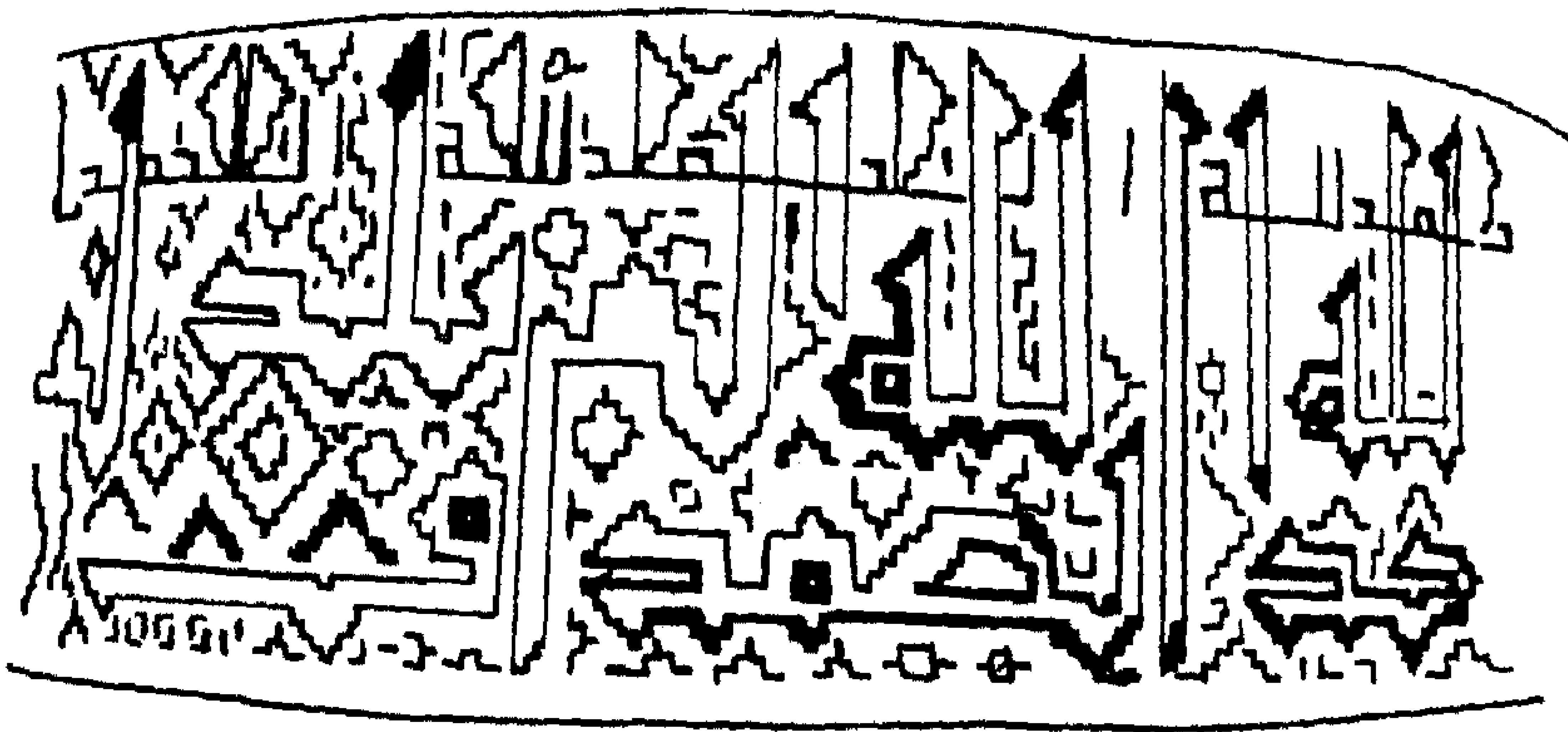
شكل ٦٦ : عبارة " الملك لله " منفذة على رقبة قبة جمباز سيدان ، بمدينة شهر سبز عمل الباحث



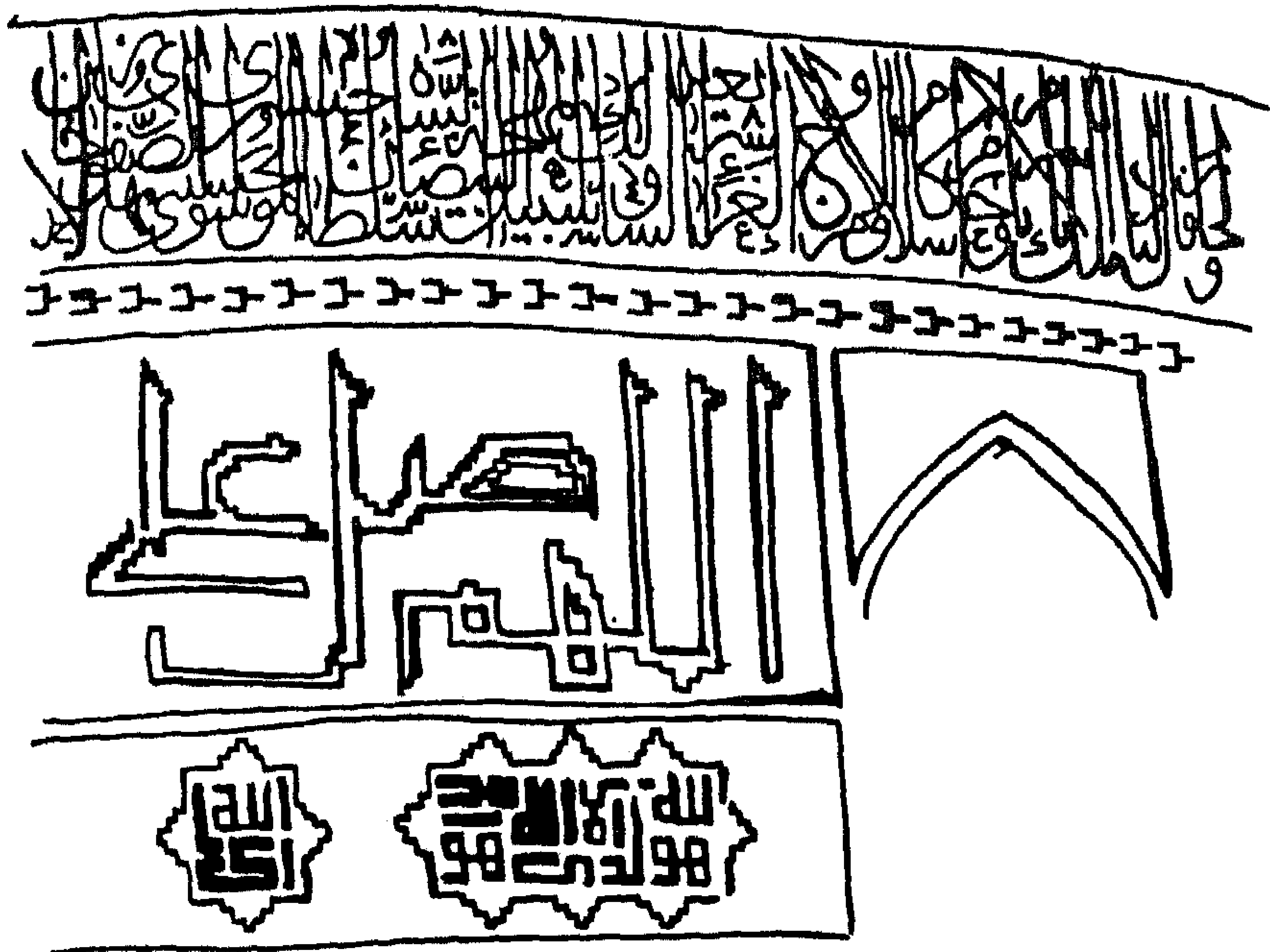
شكل ٦٧ : خطي الكوفي والثلث ضمن نقش كتابي بضريح أحمد اليسوي بالتركستان عن :
Toykbaeva : OP. Cit., PL . 39 .



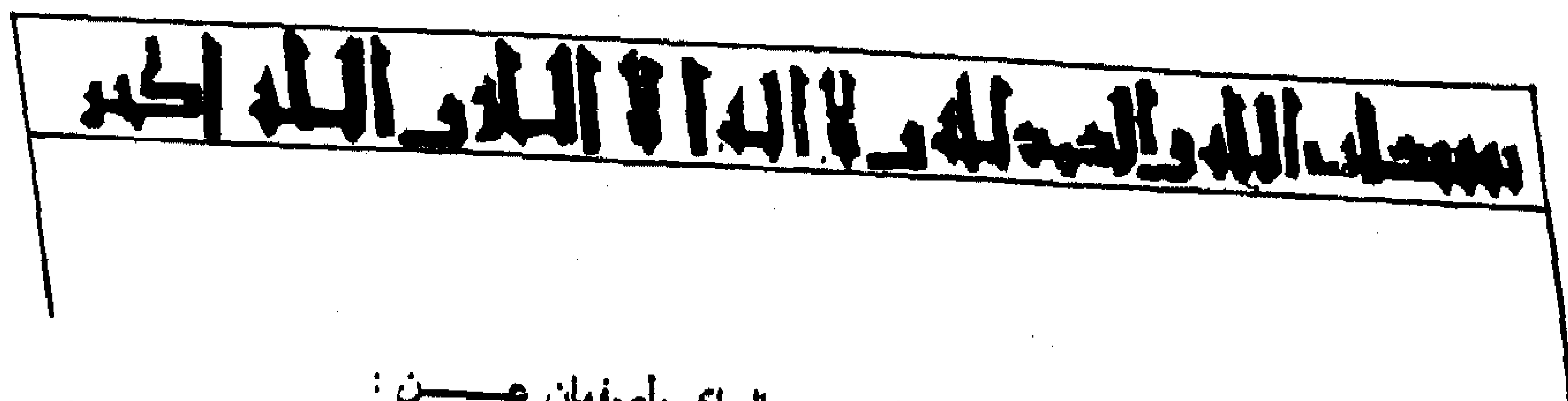
شكل ٦٨ : نقش كتابي أعلى فتحة الباب الرئيسي لمسجد الشاه بأصفهان عـــن :
Wiet : L'exposition persane de 1931, PL . 54 .



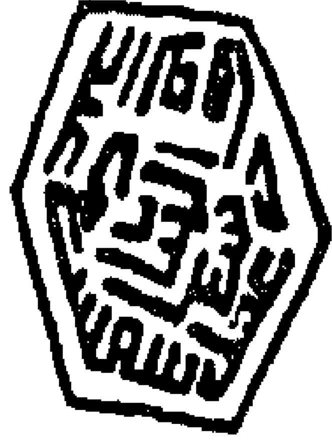
شكل ٦٩ : نقش كتابي على رقبة قبة داربي إمام بأصفهان عـــن :
Würfel : Isfahan , P 107 .



شكل ٧٠ : نقش كتابى على رقبة قبة مسجد الشاه بأصفهان عـــن :
Safadi : Islamic calligraghy , P. 107 .

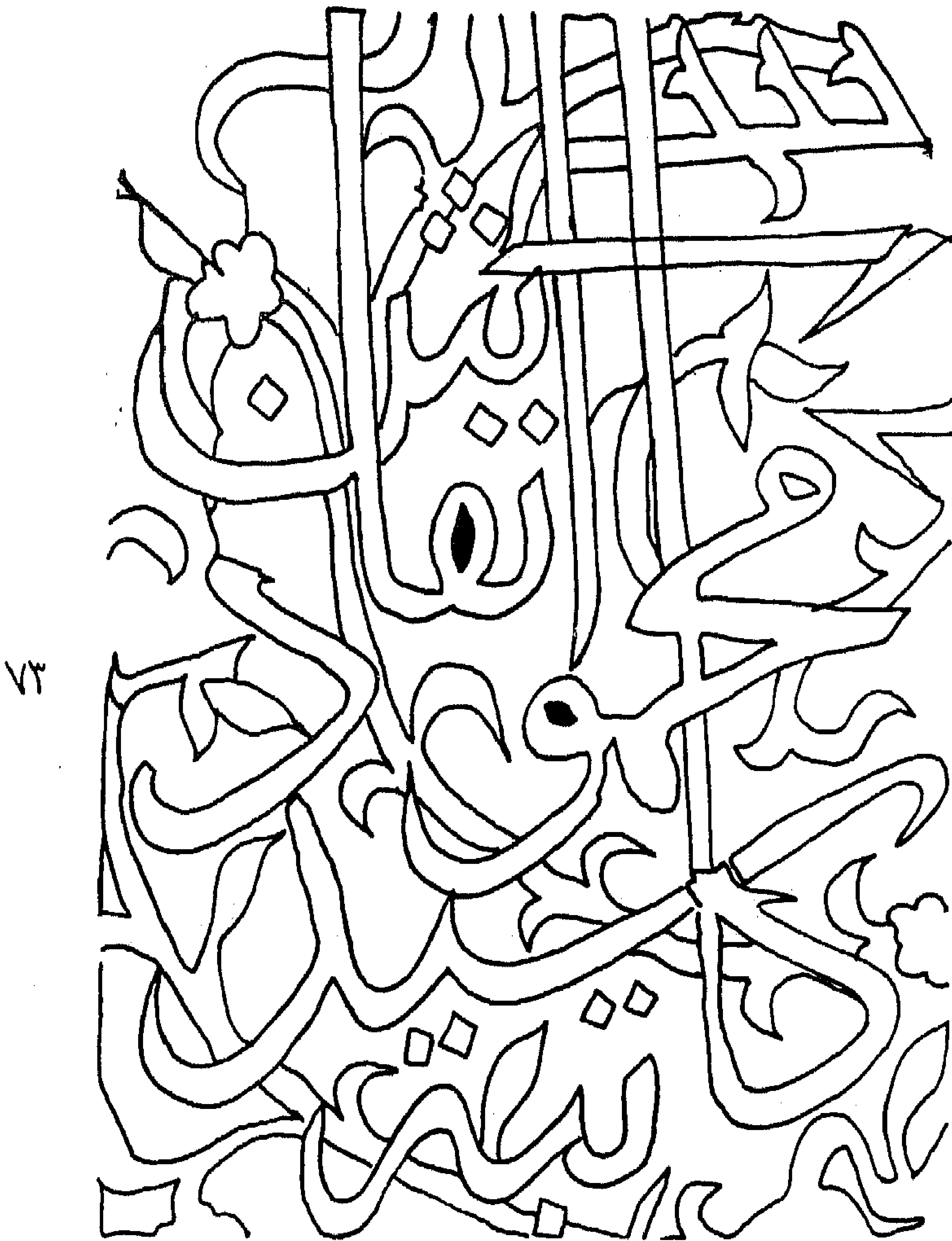


شكل ٧١ : نقش كتابى أعلى مدخل مسجد الحاكم بأصفهان عـــن :
Wüfel · OP . Cit. P. 157 .



٧٢ - ب -

٧٢ - أ -



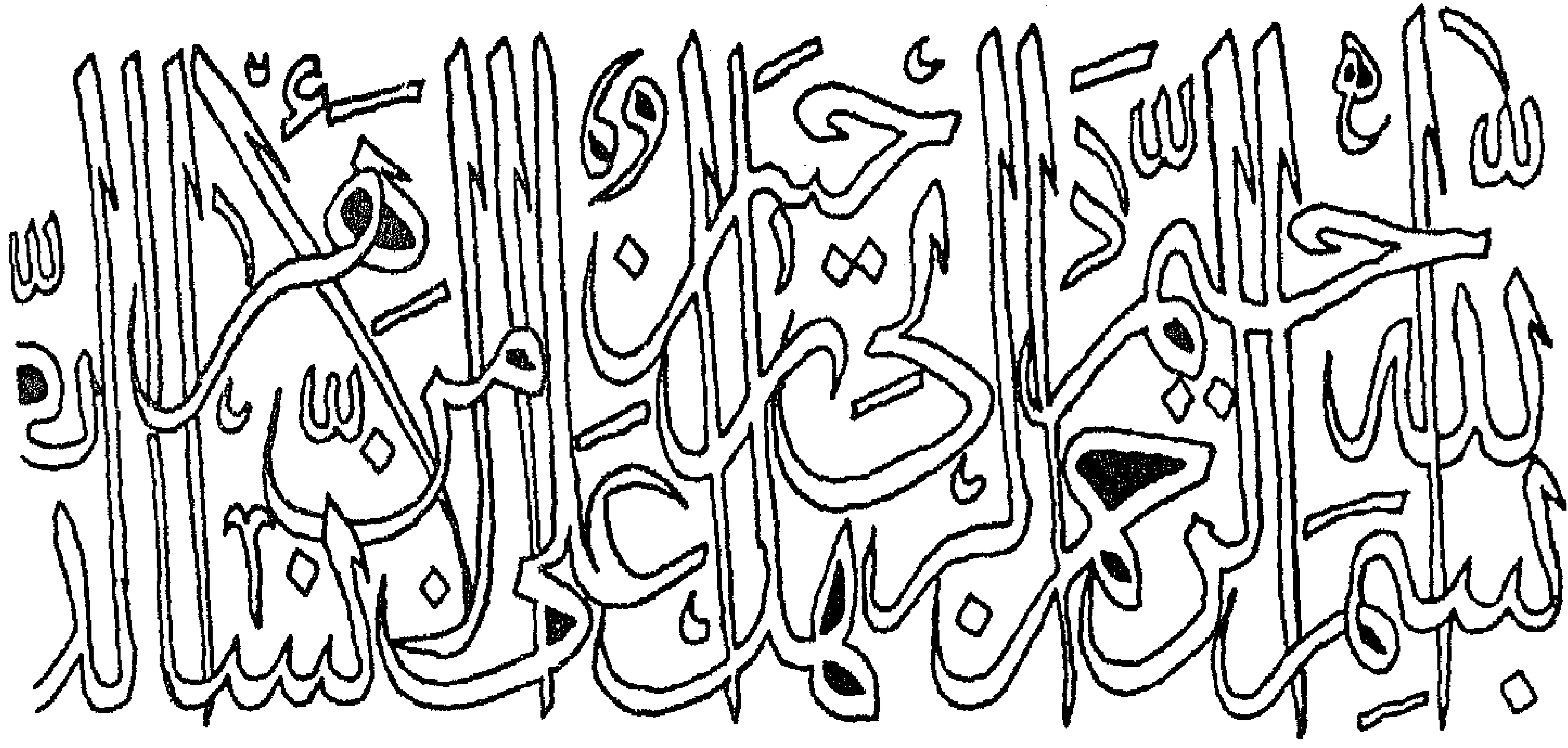
٧٣

الأشكال (٧٢أ - ب ، ٧٣) : نماذج لتوقيعات الصناع على العمائر . عمل الباحث .

شكل ٧٤ : نقش كتابى على أحد جانبى كتلة مدخل مسجد الشاه بأصفهان ، عـــن :
The world of Islam , P. 82 .

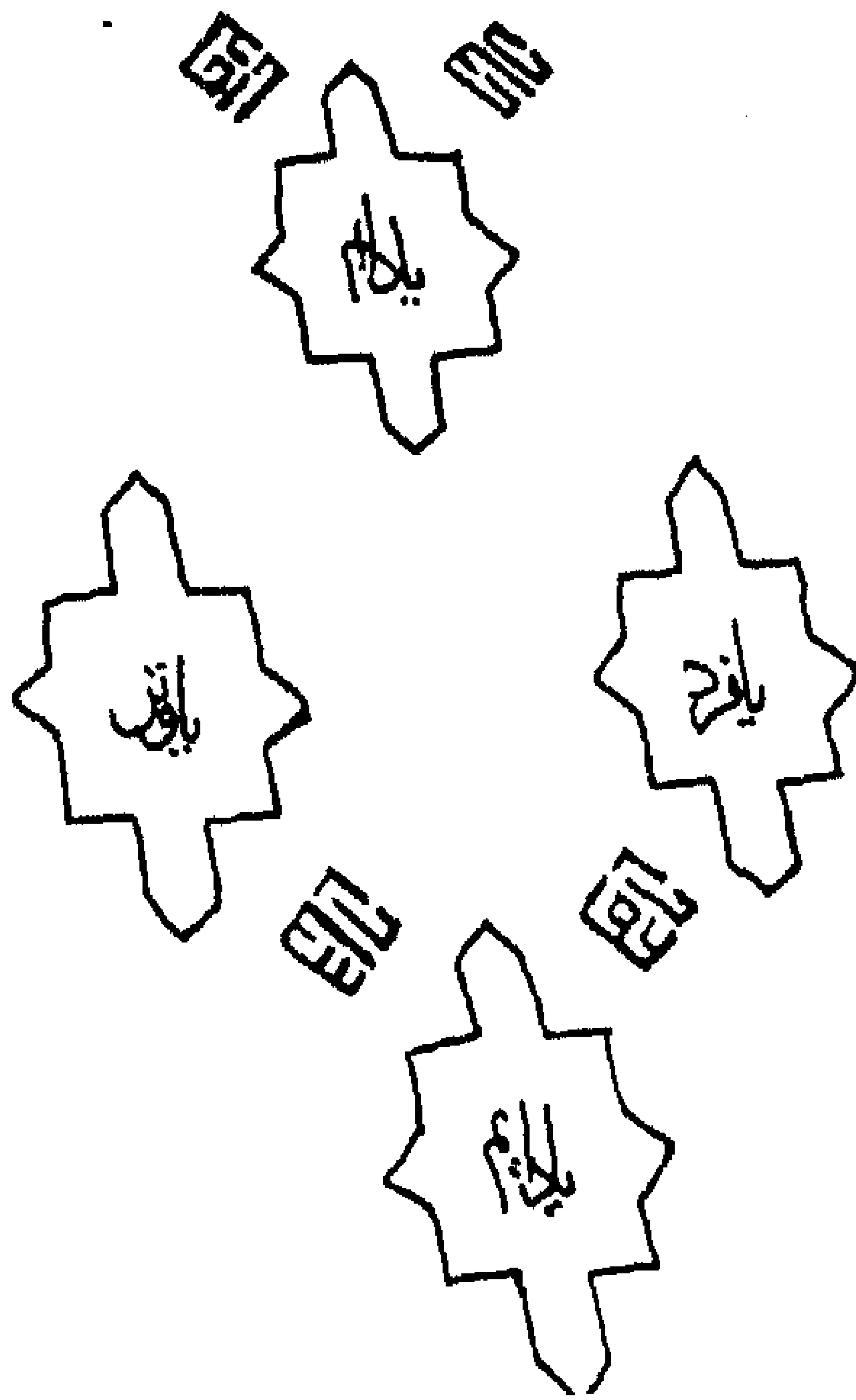


شكل ٧٥ : نقش كتابى على المدخل الذى تم بناءه فى عهد الشاه طهماسب بمسجد القطبية
عمل الباحث .

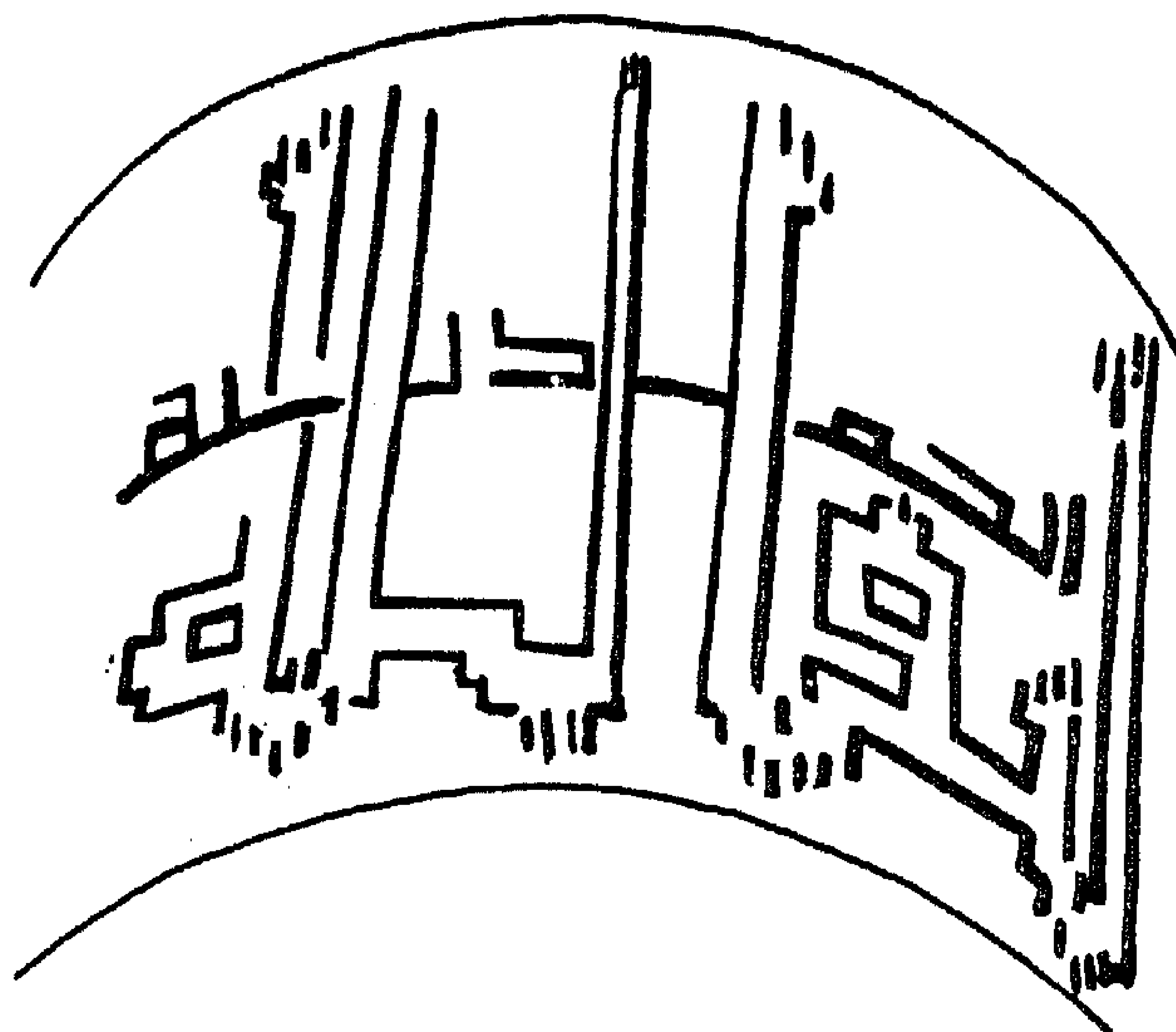


شكل ٧٦ : نص قرآني بمسجد الشاه بأصفهان عن :

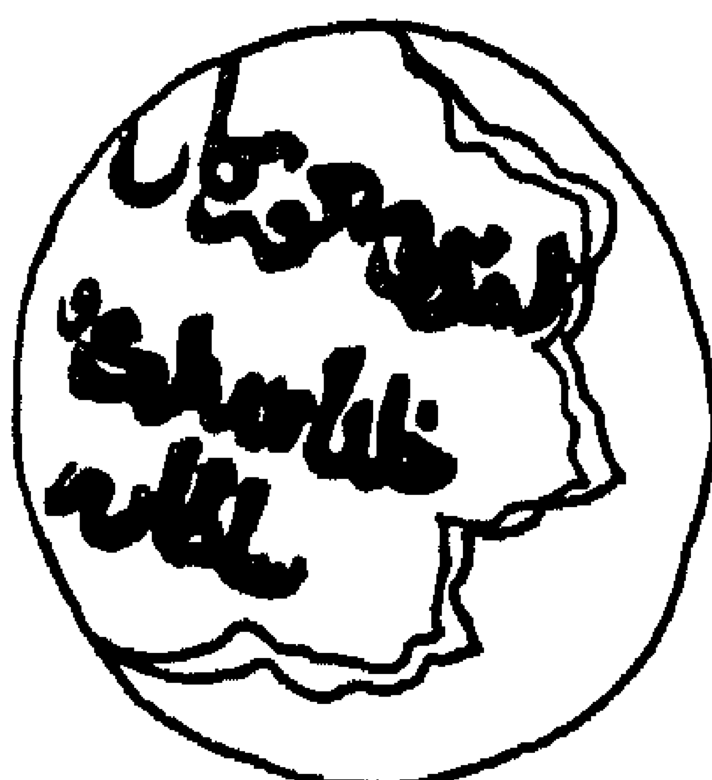
Hutt : Islamic Architecture , Iran II , PL . 66 .



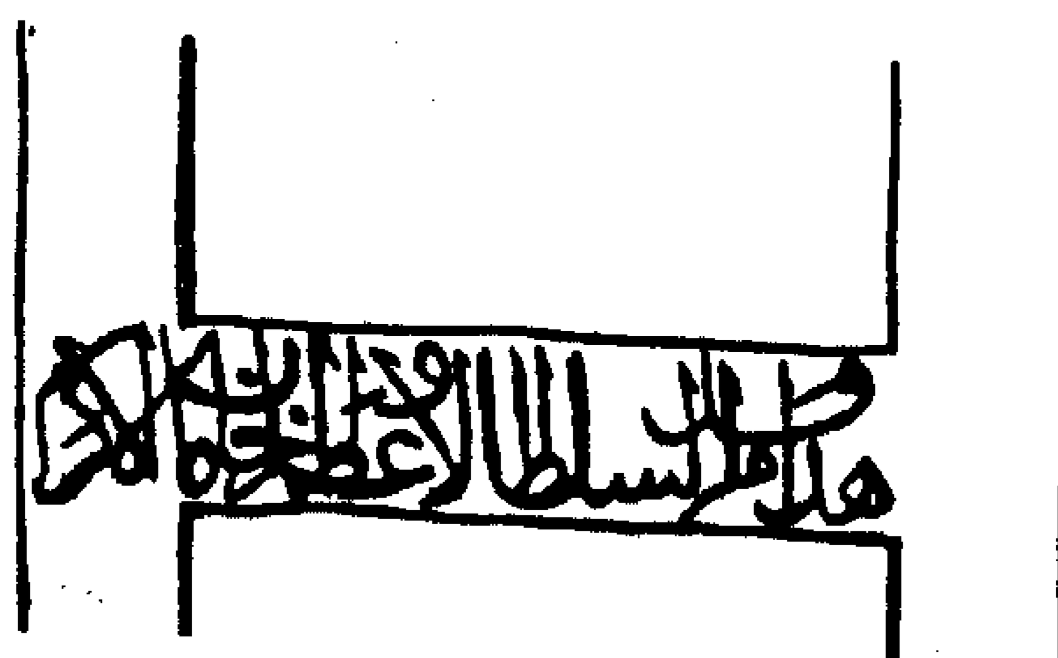
شكل ٧٧ نقش كتابي بالجامع الأزرق بتبريز (٨٧٠هـ/١٤٦٥م) عن: Ib. id PL 43:



شكل ٧٨ : نموذج للخط الكوفي على رقبة قبة مدرسة ألغ بك بسمر قند ، عمل الباحث ،

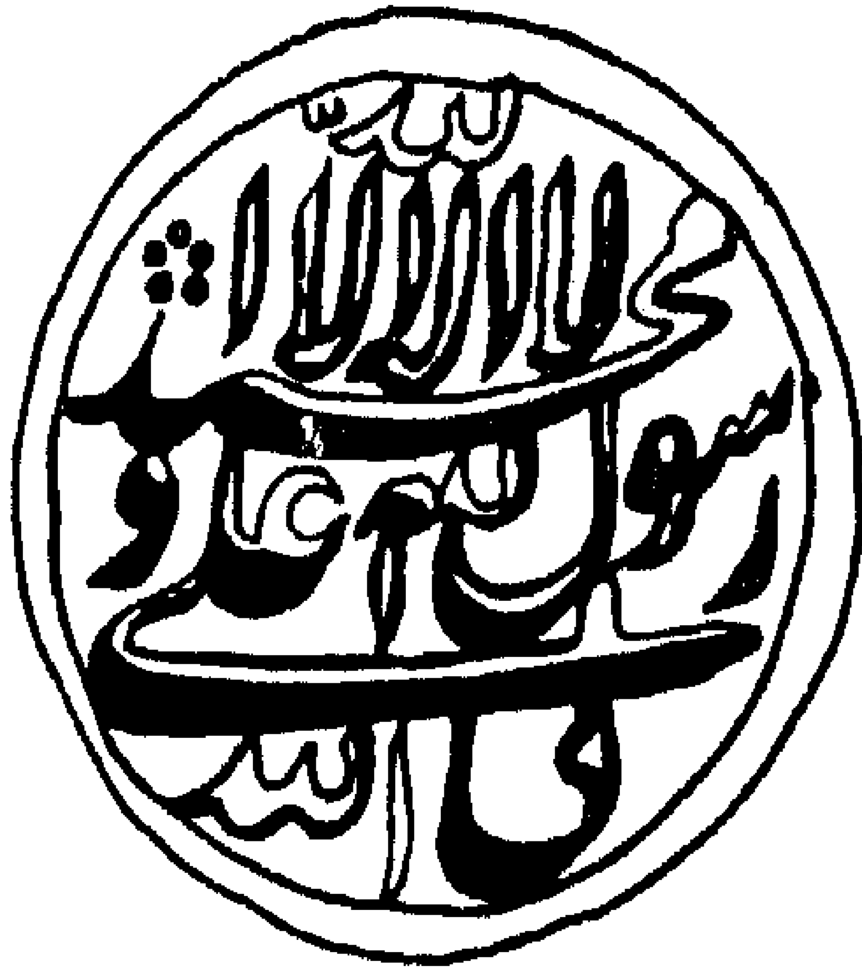


شكل ٧٩ : عملة من الفضة ، باسم أمير تيمور ، عمل الباحث ،

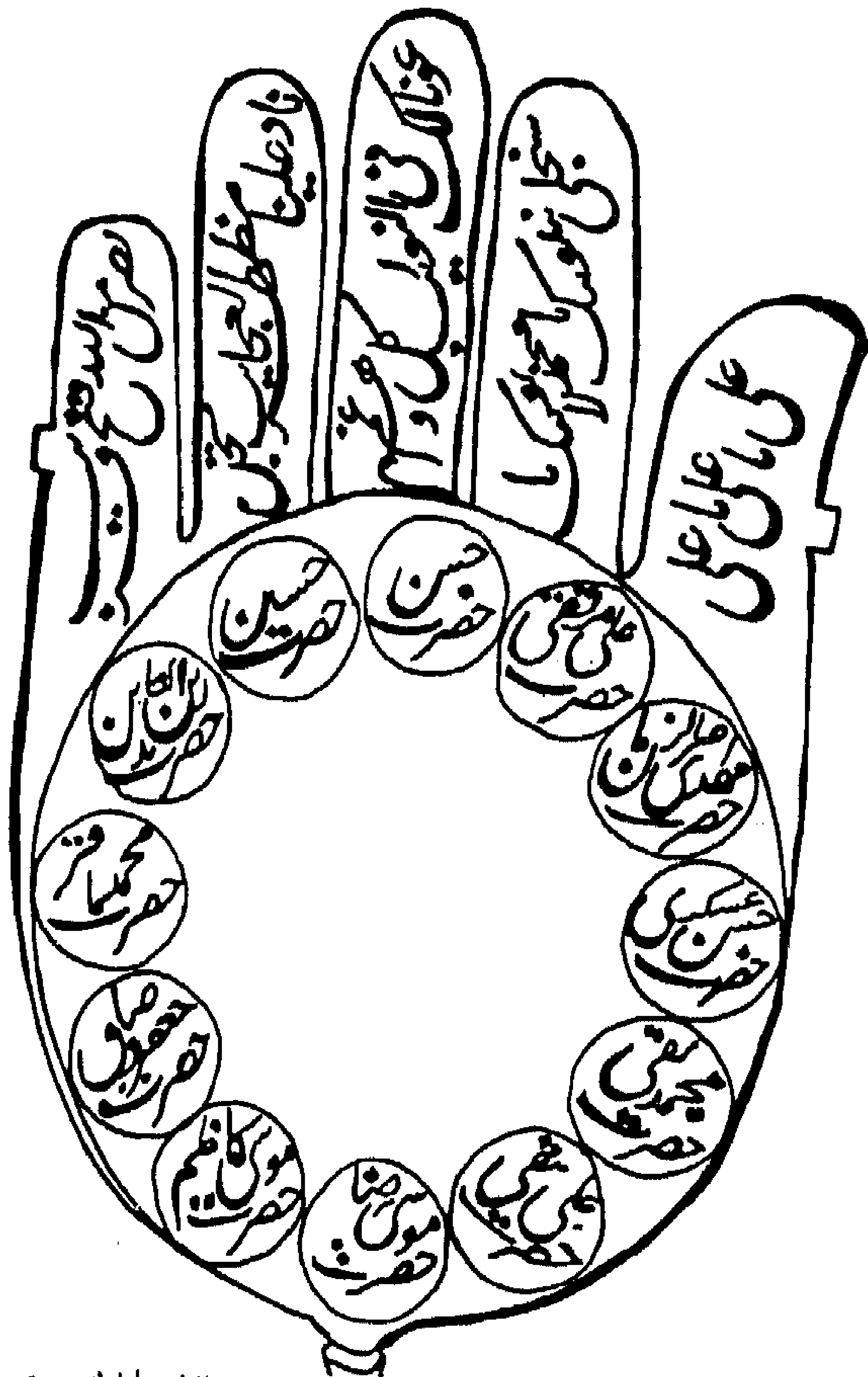


شكل ٨٠ : جزء من شاهد قبر أمير تيمور بسمر قند ، عمل الباحث

شكل ٨١ : جزء من شاهد قبر من الجرانيت ، بجمباز سيدان بمدينة شهر سبز ، عمل الباحث ، ينشر لأول مرة

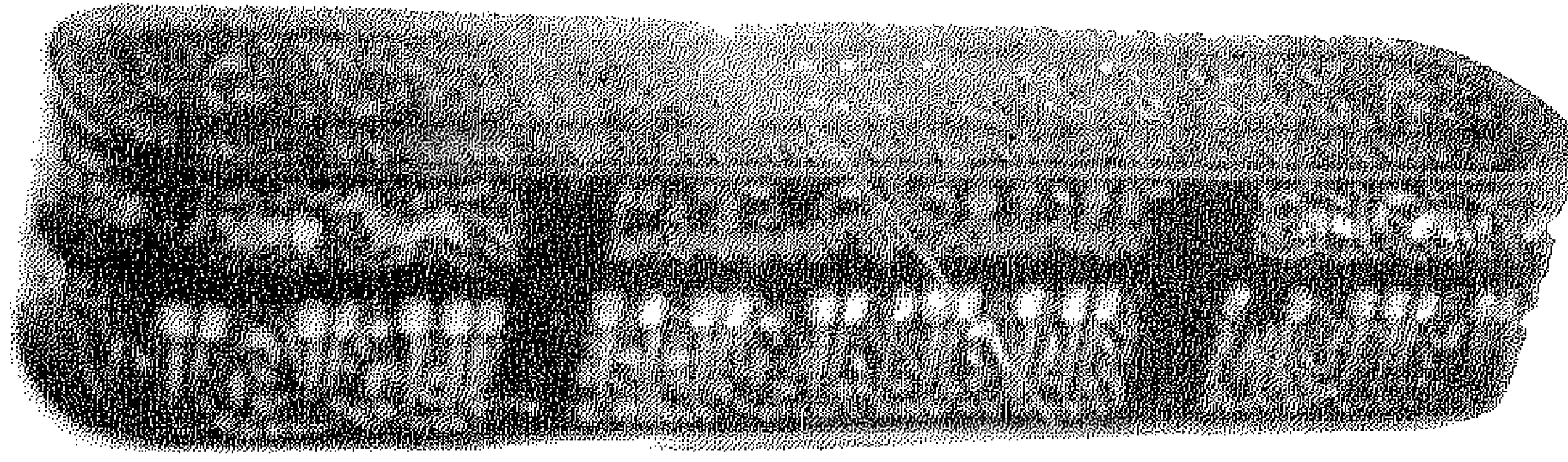


شكل ٨٢ : عملة من الفضة من العصر الصفوى ، عـــن :
Ferrier : The Arts of Persia , PL . 18 .

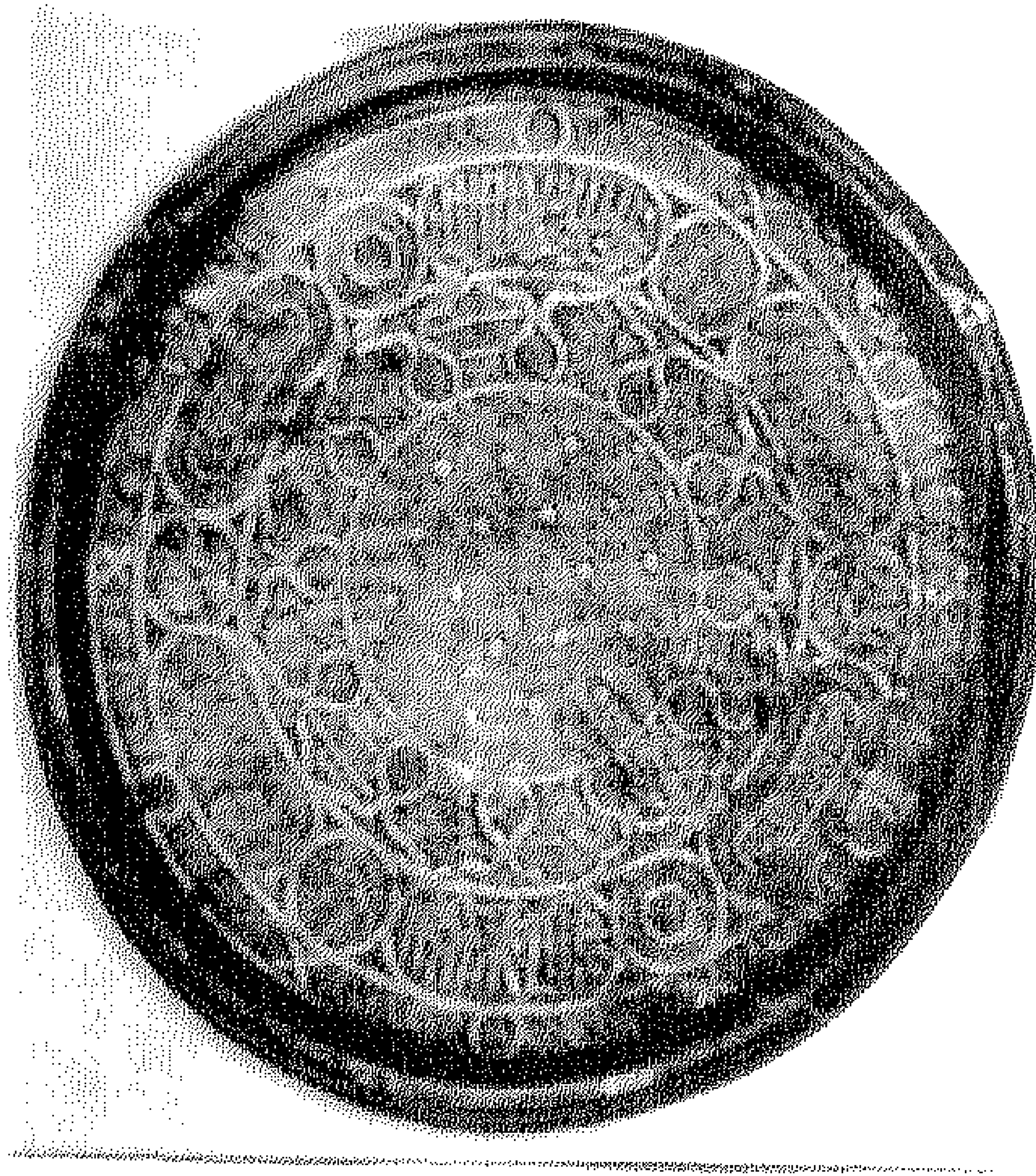


شكل ٨٣ : قمة بيرق تتضمن أسماء الأئمة الشيعة ، القرن ١٢هـ/١٨م ، عـــن :
Safadi : OP. Cit., PL . 134 , P 121 .

ثانياً : اللوح



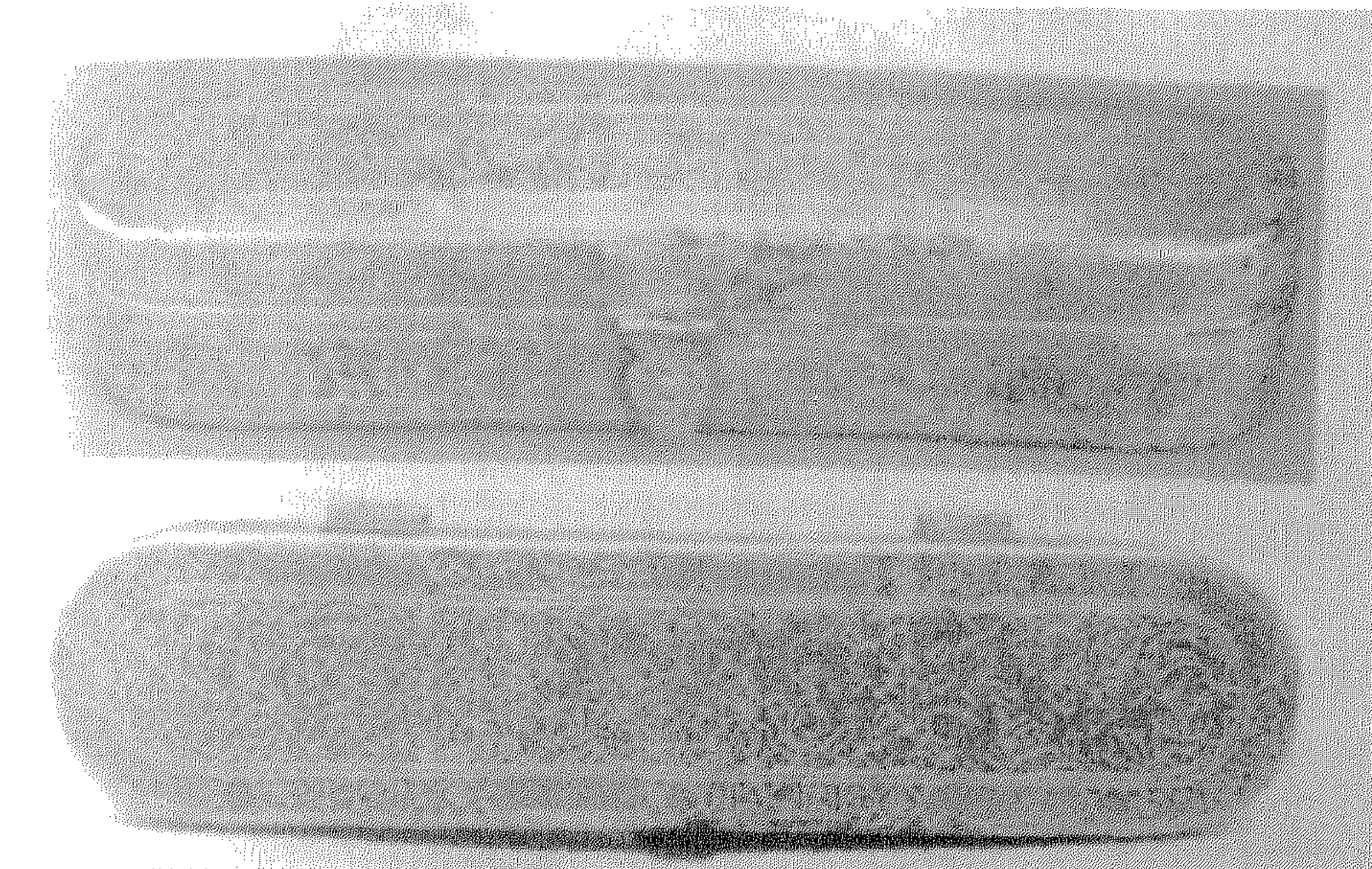
لوحة (١) مقلمة من النحاس الأصفر. ايران (٦٠٧ هـ ١٢١٠)
بمعرض فرير للفن - واشطن عن :
Atıl . Metalwork in the freer Gallery of Art, PL. 14 P.102.



لوحة (٢) صينية من النحاس . ايران . الربع الأخير من القرن (٨ هـ / ١٤ م)
بمتحف الهير ميتاج بسان بطرس برج . عن : بدائع الفن الاسلامى
بمتحف الهير ميتاج . لوحة ٧٣ . ص ١٠٣.



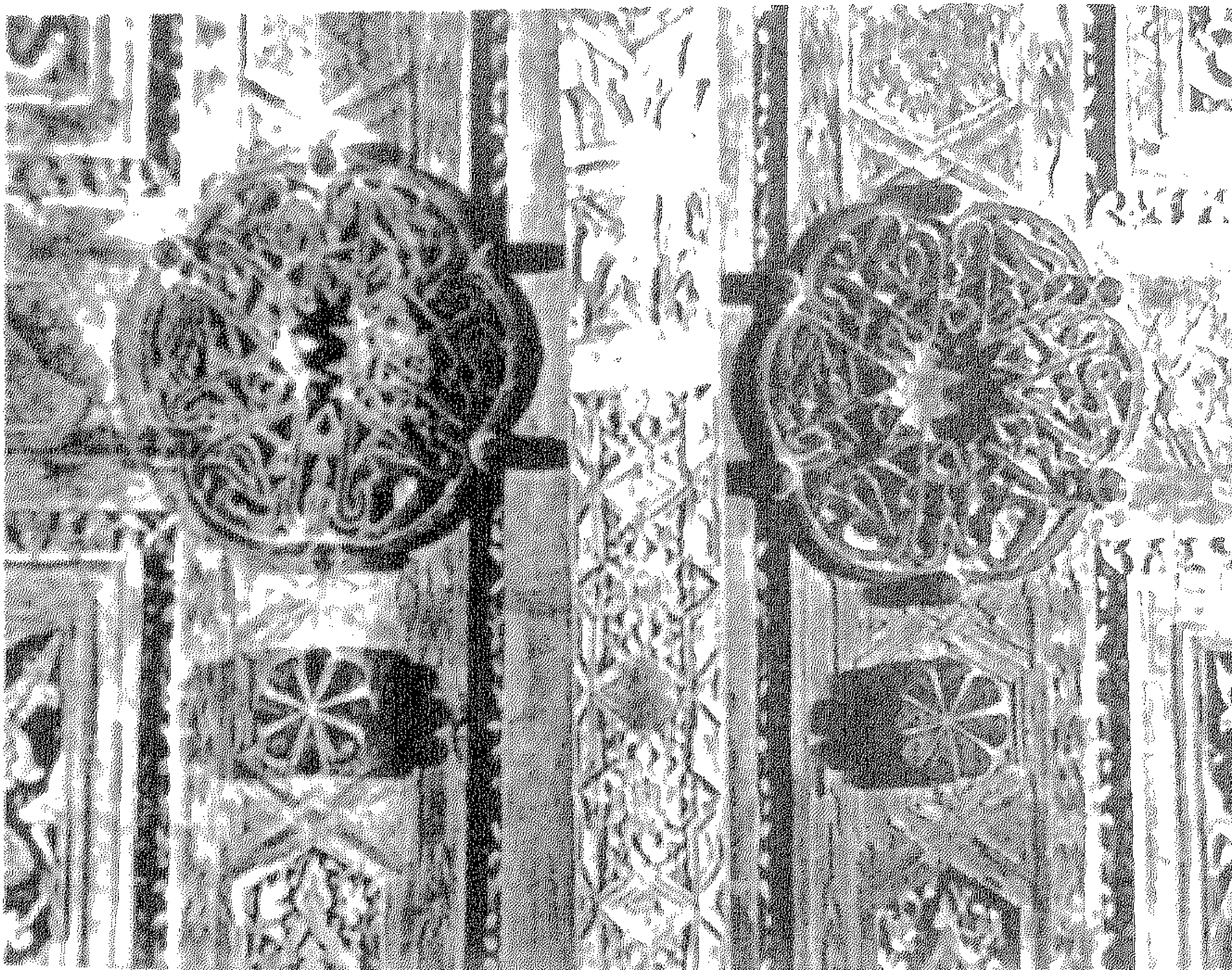
لوحة (٣) سلطانية من النحاس مطعمة بالذهب والفضة .
ايران الربع الأخير من القرن (٨هـ /١٤م) بالمتحف البريطانى
عن : The Arts of Islam, PL. 205, P.185.



لوحة (٤) مقلمة من النحاس، ايران القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) بمتحف المتروبولتيان
عن: Komaroff : Pen - Case and candlestick . PL. 3 . P. 91



لوحة (٥) شمعدان من البرنز، ايران (٧٩٩ - ٨٠٠ هـ / ١٣٩٦ - ١٣٩٧ م) بمتحف اللوفر
عن: Lentz : Timor and the princely vision . PL. 5A.P.30.



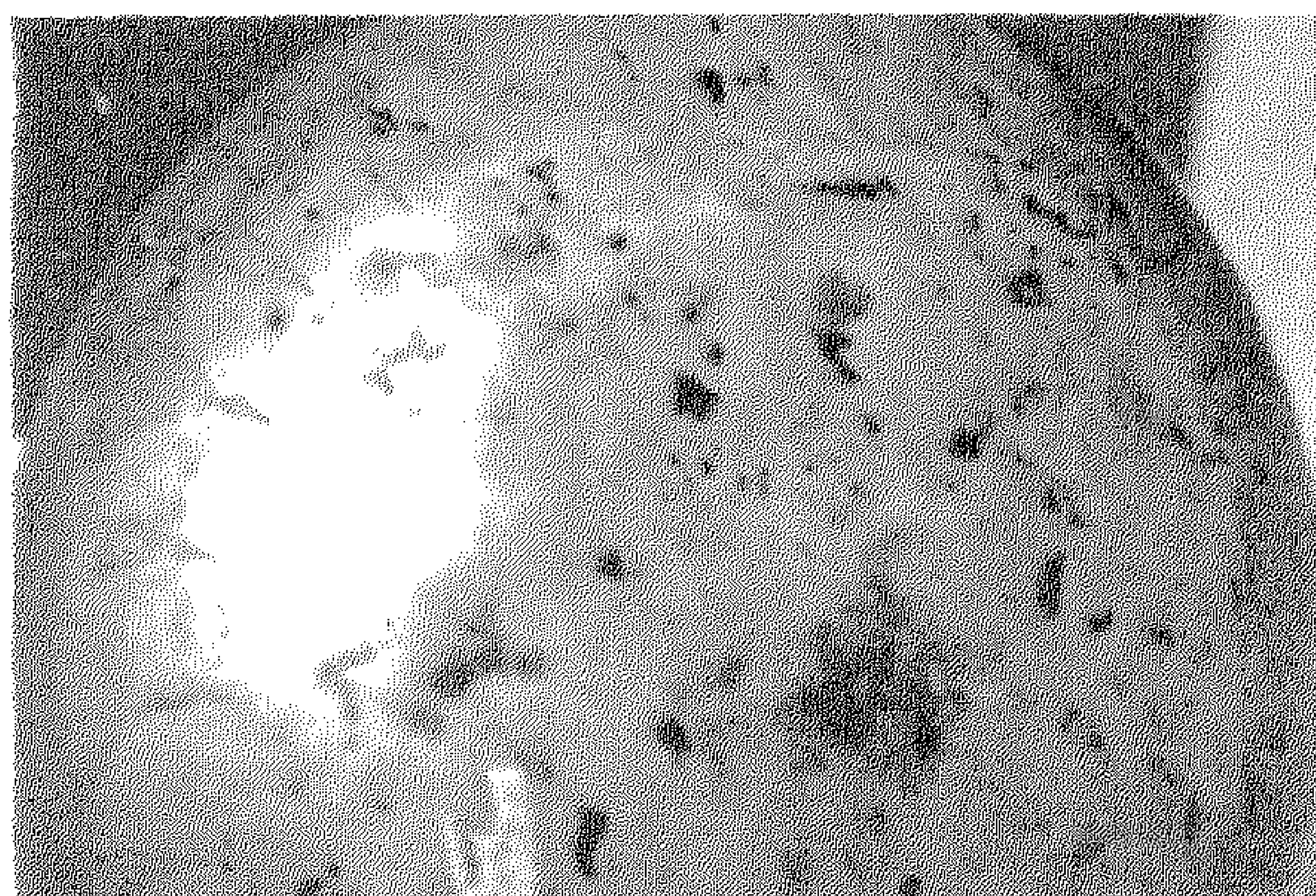
لوحة (٦) صفيحتان معدنيتان . من ضريح أحمد يسوى بالتركستان
القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) عن:



لوحة (٧) مرجل من البرنز . بضريح أحمد يسوى . (٨٠١ هـ ١٣٩٩م) عن :



لوحة (٨) سلطانية من النحاس الأصفر . سمر قند القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ / ١٥م)
بمتحف تاريخ التيموريين بطشقند . رقم السجل (R-5368) تنشر أول مرة.



لوحة (٩) قاع السلطانية السابقة.



لوحة (١٠) سلطانية من النحاس الأصفر . سمر قند . القرن (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥)
بمتحف التاريخ والحضارة بسمر قند . رقم السجل(A-176-62) . تنشر لأول مرة.

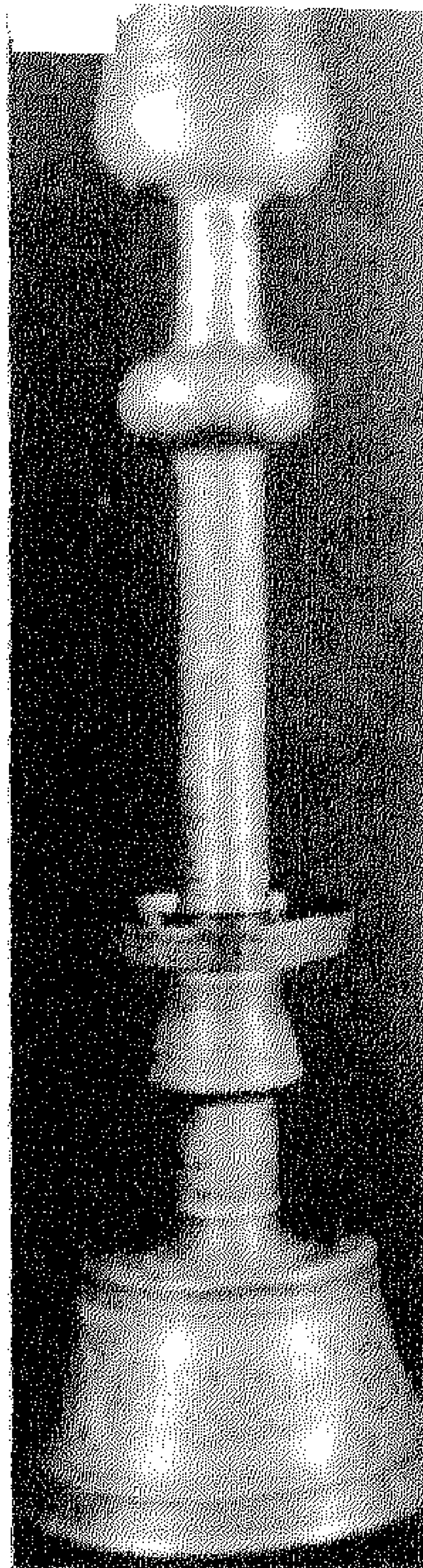


لوحة (١١) قدر من البرونز . سمرقند . القرن (٩ هـ / ١٥م) . بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى . رقم السجل (8 - 445 - A) . ينشر لأول مرة.





لوحة (١٢) (١٦أ . ب) تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة (١٣) شمعدان من النحاس الأصفر . ايران . القرن (٩ هـ / ١٥ م) عن :
Carboni : Two Fragments of A Jalayirid Astrological Treatise in The Keir Collection . PL . 7 .

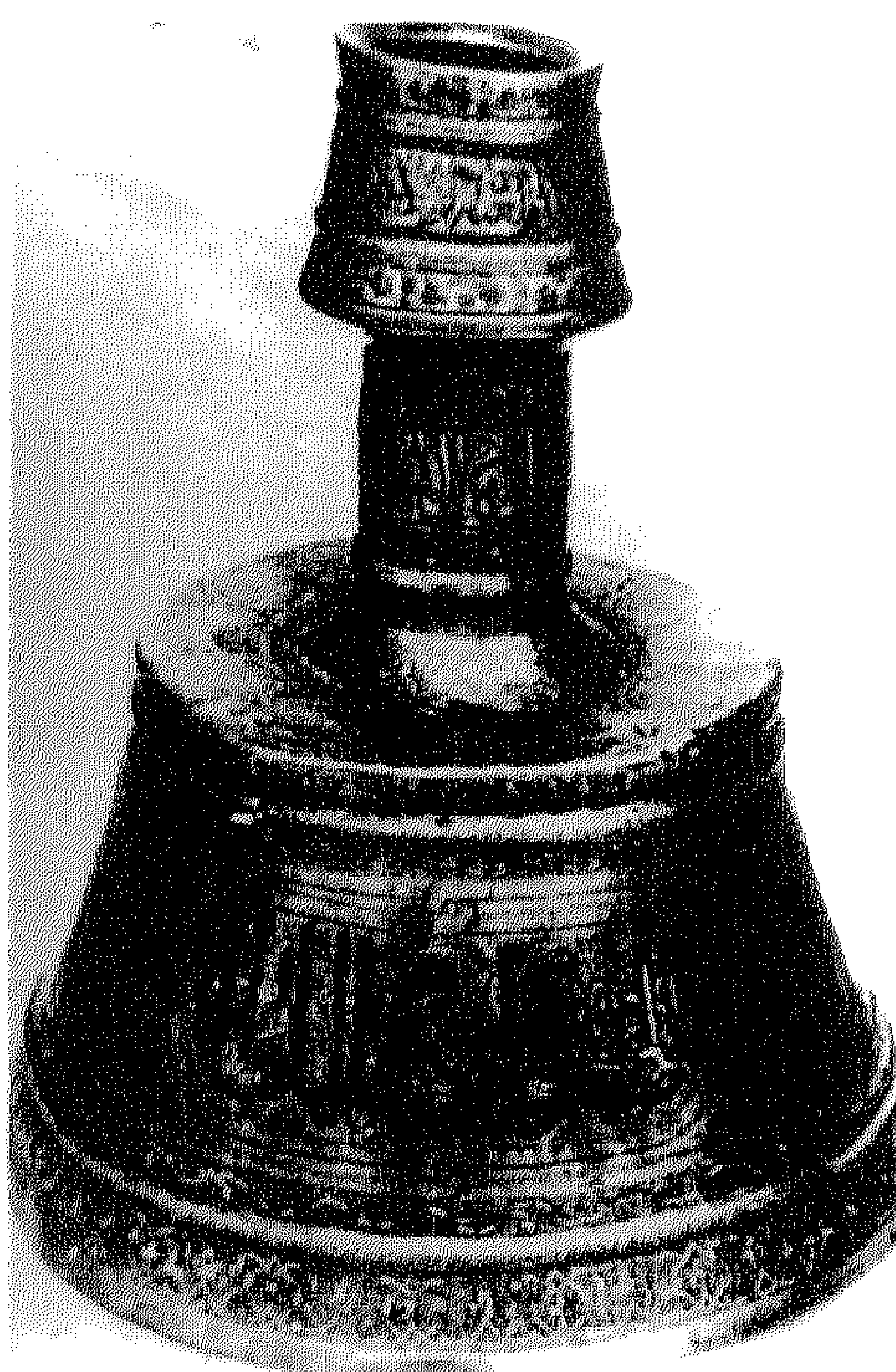


لوحة (١٤) تفاصيل من اللوحة السابقة.

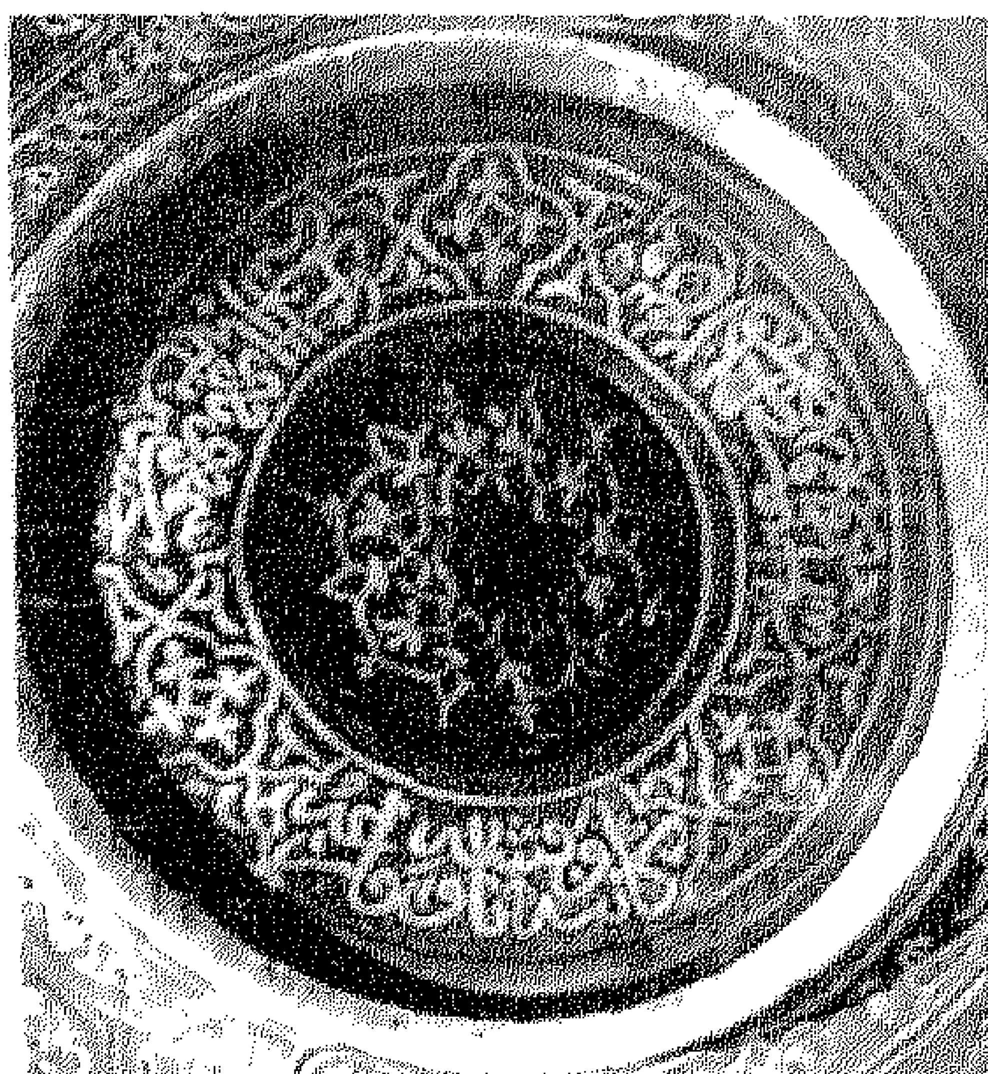


لوحة (١٥) تفاصيل من الوحة ١٣

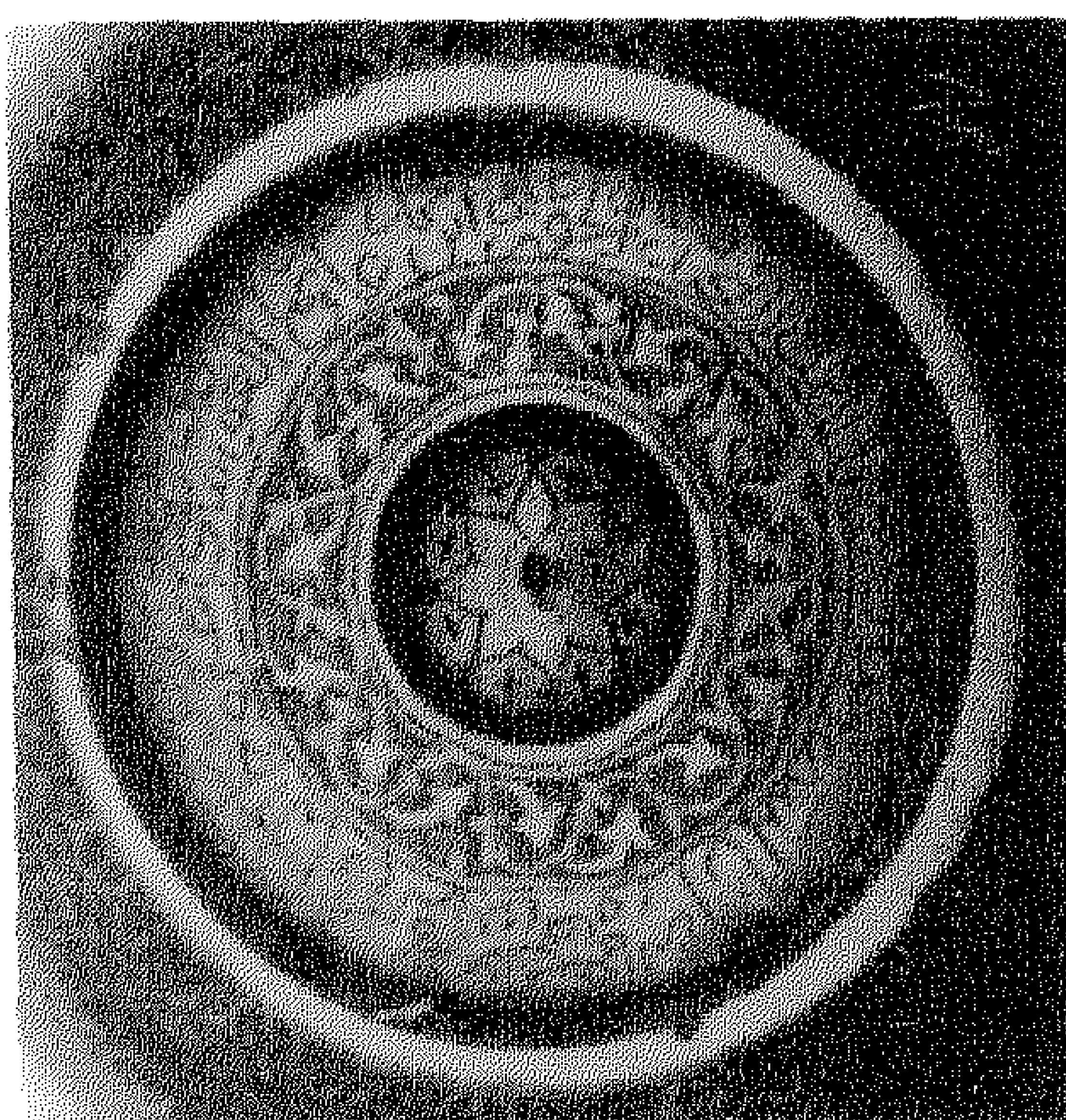
Melikian - Chirvani : The Lights of sufi Shrines, fig .15.



لوحة (١٦) شمعدان من النحاس الأصفر . ايران . القرن (٩ هـ /١٥ م) عن :



لوحة (١٧) قاعدة ابريق من النحاس الأصفر . خراسان . (٨٧١ هـ - ١٤٦٦ م) عن:
Mayer : Islamic Metal Workers and Their workes. PL.6



لوحة (١٨) قاعدة ابريق من النحاس الأصفر . خراسان . (٩١٨ هـ ١٥١٢م) عن:
Komaroff : The Golden Disk of Heaven Metalwork. fig.42.



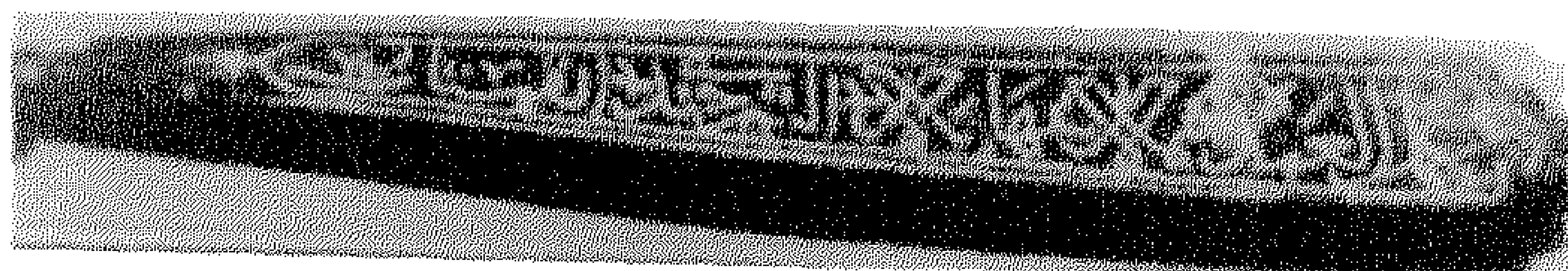
لوحة (١٩) قدر من النحاس الأصفر مطعم بالفضة . خراسان . (٨٦٦ هـ / ١٤٦١م)
عن:
Ferrier : The Arts of Persia, gig . 29, P. 183



لوحة (٢٠) ابريق من النحاس الأصفر مطعم بالذهب والفضة . خراسان
(٨٨٥ . ٨٩٦هـ / ١٤٨٠ ـ ١٤٩٠م) عن: Komaroff: op . cit., PL . 9.



لوحة (٢١) مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة . ايران
القرن (٩ هـ /١٥م) عن: Ib.Id. fig . 44.



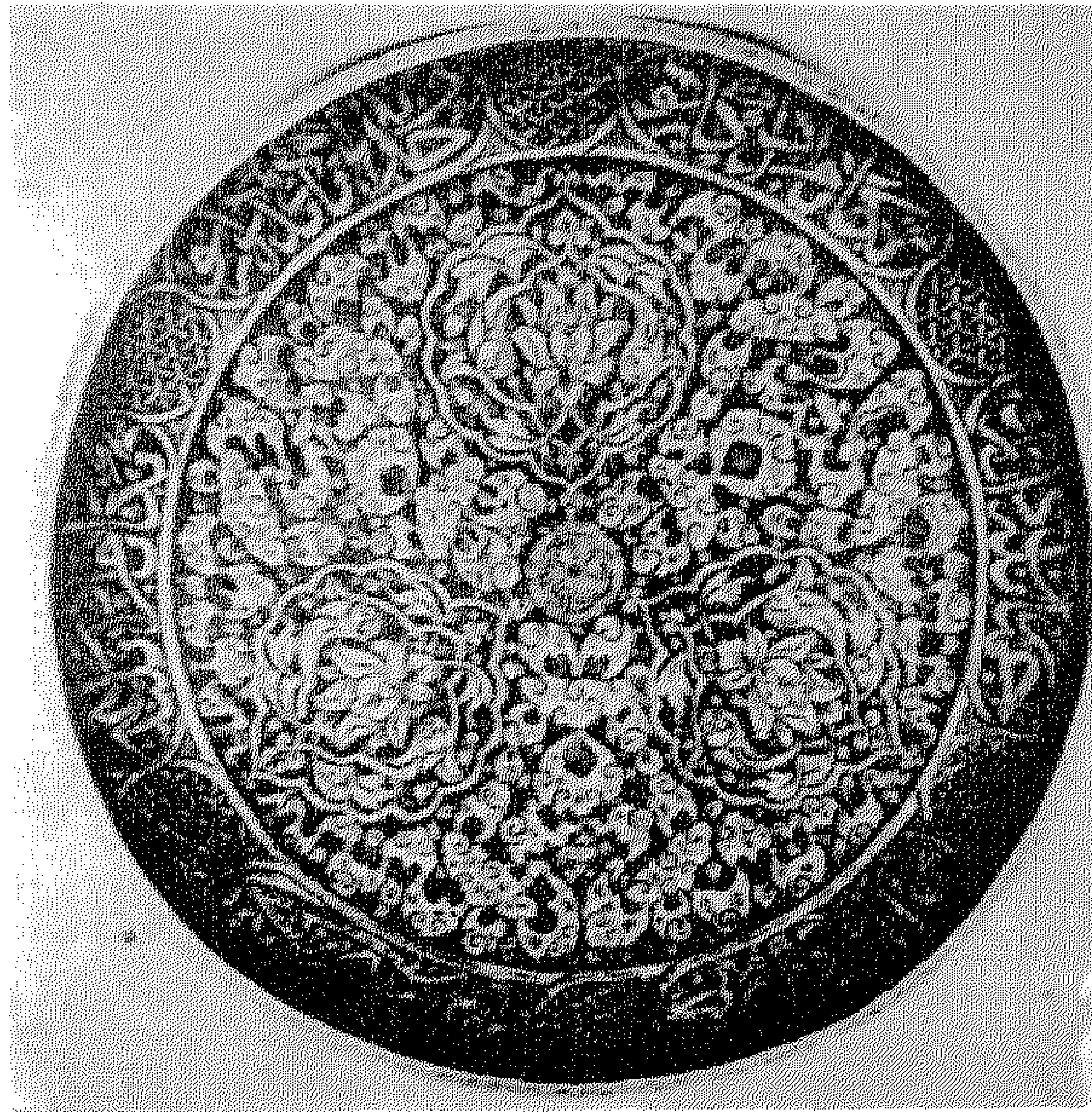
لوحة (٢٢) مقلمة من النحاس الأصفر مطعمة بالفضة . ايران
القرن (٩ هـ /١٥م) عن: Ib.Id. PL . 6.



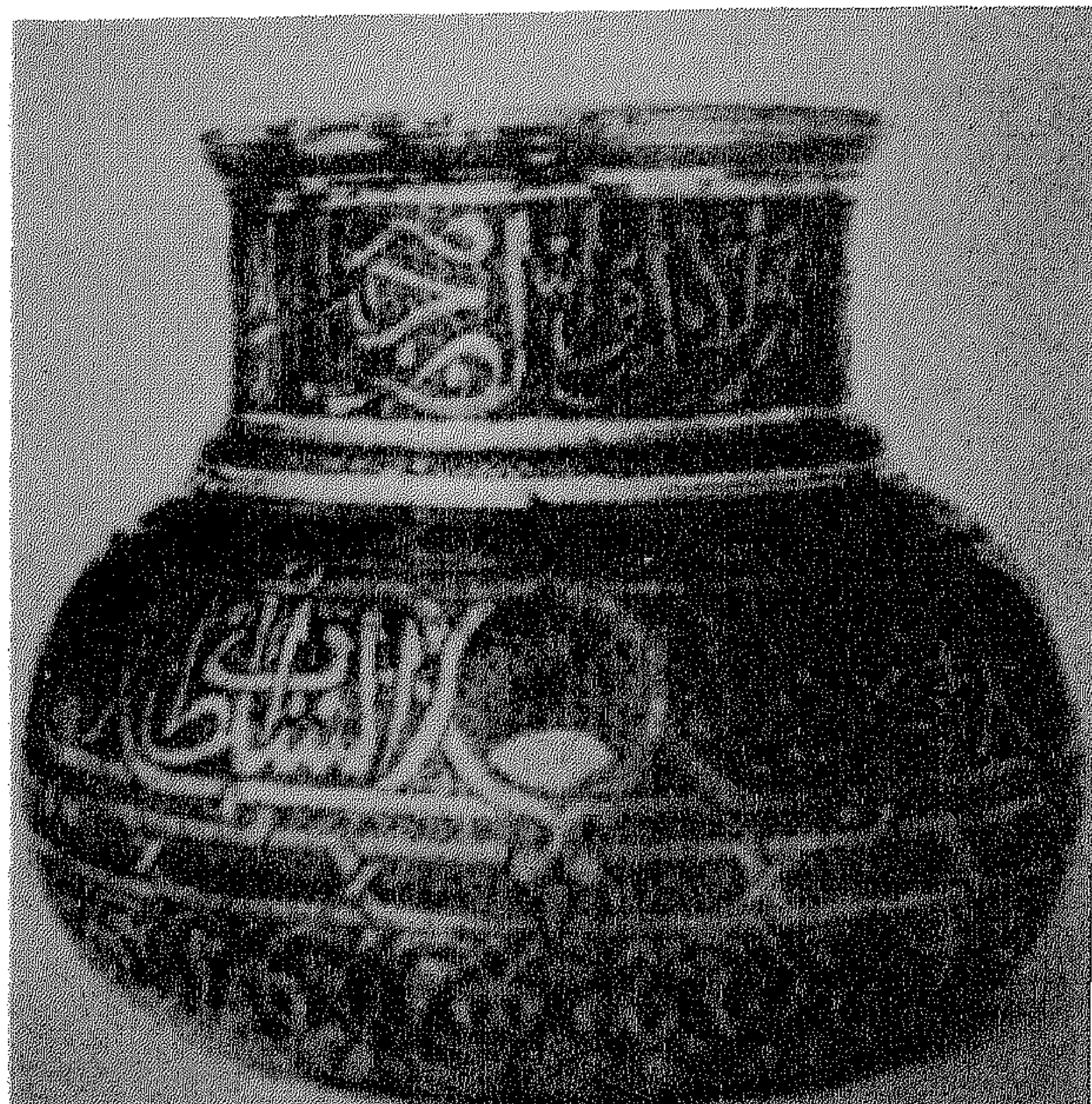
لوحة (٢٣) تفاصيل من اللوحة السابقة



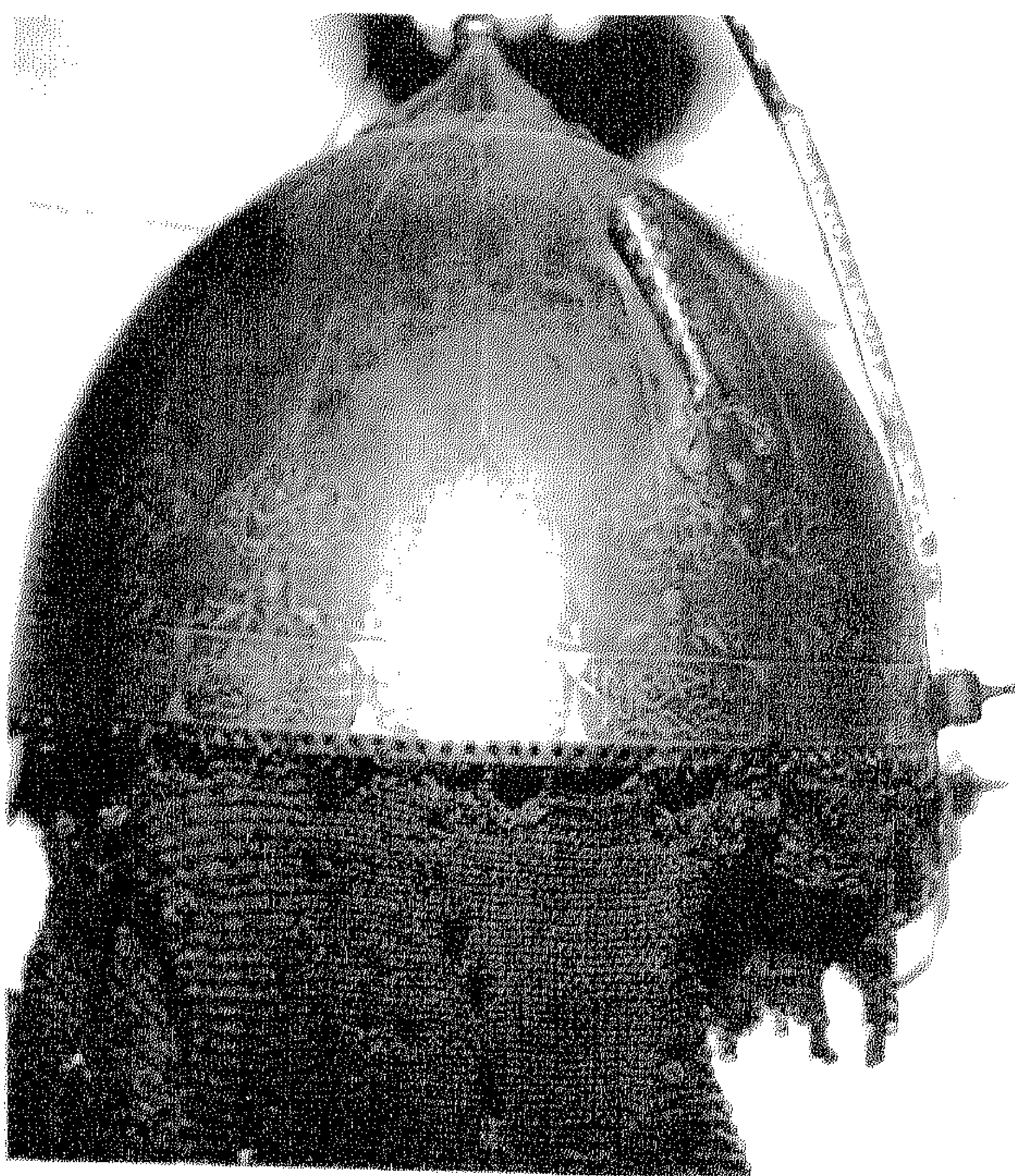
لوحة (٢٤) كشكول من النحاس . خرسان . القرن (٩ هـ / ١٥ م)
بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . عن:
Rogers : Islamic Art and design . No. 192 , P . 142.



لوحة (٢٥) طبق من النحاس . خراسان . (٩٠٢ هـ / ١٤٩٦ م)
بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . عن: Ib.Id. NO. 191.



لوحة (٢٦) ابريق من النحاس . خراسان . (٩هـ / ١٥م)
بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن . عن:
Melikian - Chrvani : Le Bronze Iranien. P . 90.



لوحة (٢٧) خوذة من الصلب . بلاد ما وراء النهر (٩ - ١٠ هـ / ١٥ - ١٦ م)
بمتحف تاريخ التيموريين الحكومى . تنشر لاول مرة.



لوحة (٢٨) تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة (٢٩) شمعدان من النحاس . خرسان . نهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م)
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم السجل (١٥٢٠١) . ينشر لأول مرة .



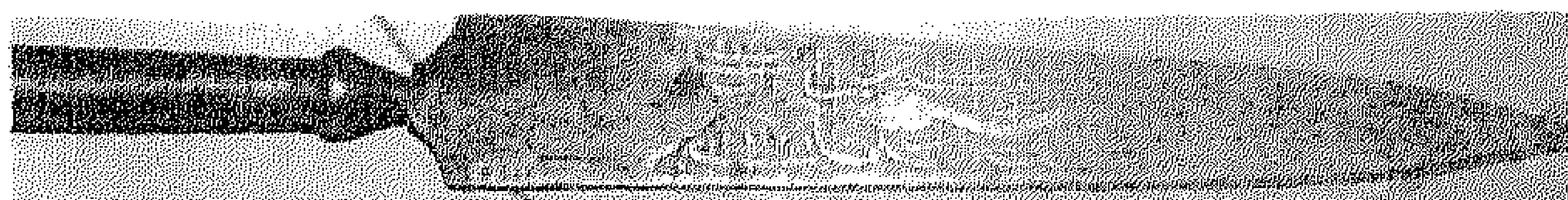
لوحة (٣٠) تفاصيل من اللوحة السابقة



لوحة (٣١) تفاصيل من اللوحة ٢٩.



لوحة (٣٢) ابريق من النحاس. خراسان. أوائل القرن (١٠ هـ ١٦م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل (١٥١٦٨). ينشر لأول مرة.



لوحة ٣٣ : نصل رمح من الصلب . بلاد م وراء النهر . أوائل القرن (١٠ هـ/١٦م) بمتحف تاريخ التيموريين الحكومي. رقم السجل (0335). ينشر لأول مرة.



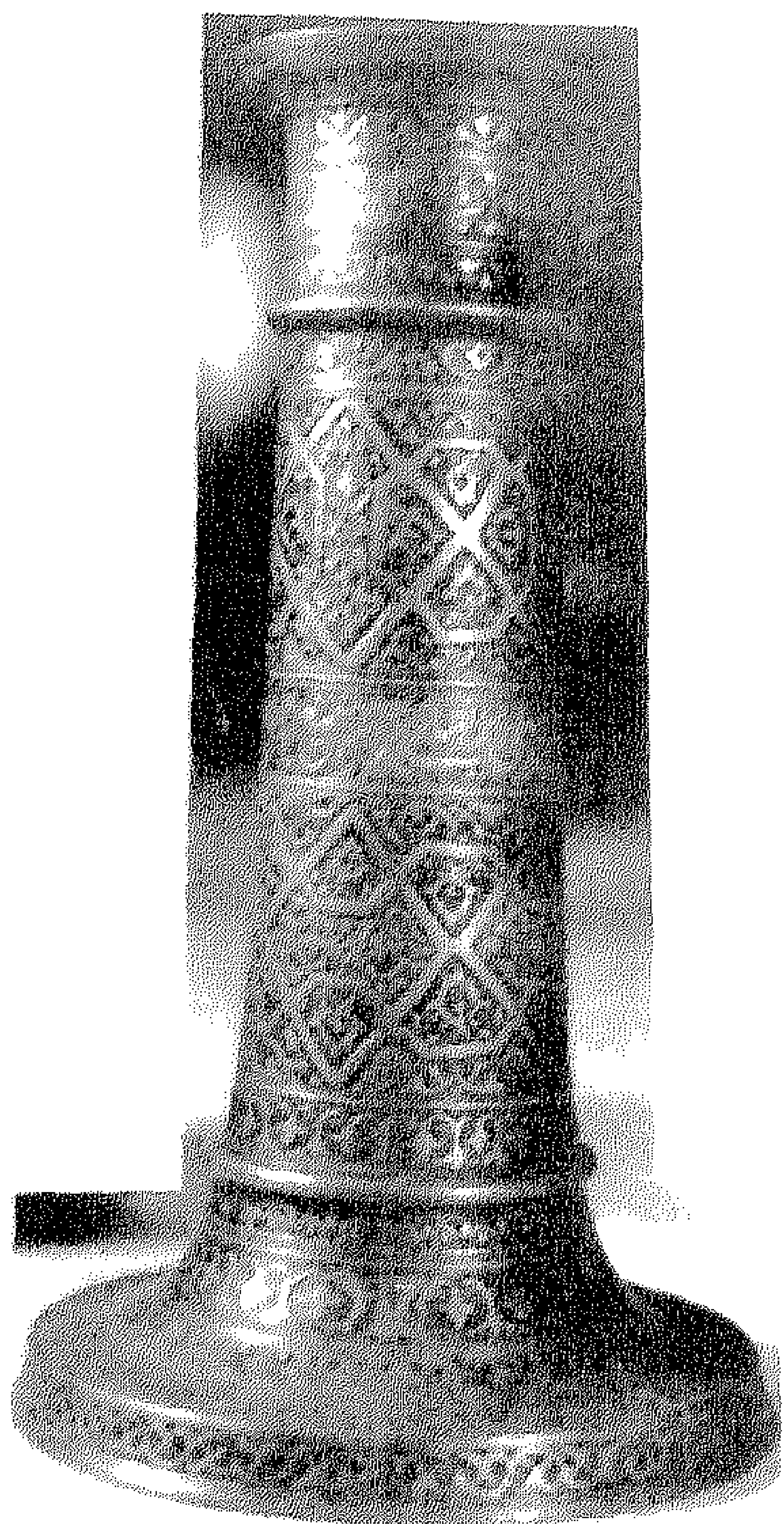
لوحة ٣٤ : نصل خنجر من الصلب. إيران. القرن (١٠هـ/١٦م)
عن : Ivanov: A group of Iranian deggers , fig . 62 .



لوحة ٣٥ : دواه من البرونز مطعمة بالفضة . إيران (٩١٦-٩٢٧هـ/١٥١٠-١٥٢٠م) عن:
Melikian - Chirvani : Islamic Metalwork from the Iranian world , PL 119, P. 283.



لوحة ٣٦: سلطانية من النحاس. إيران . منتصف القرن (١٠هـ/١٦م) عن:
Ib . Id . PL 125, P. 291.



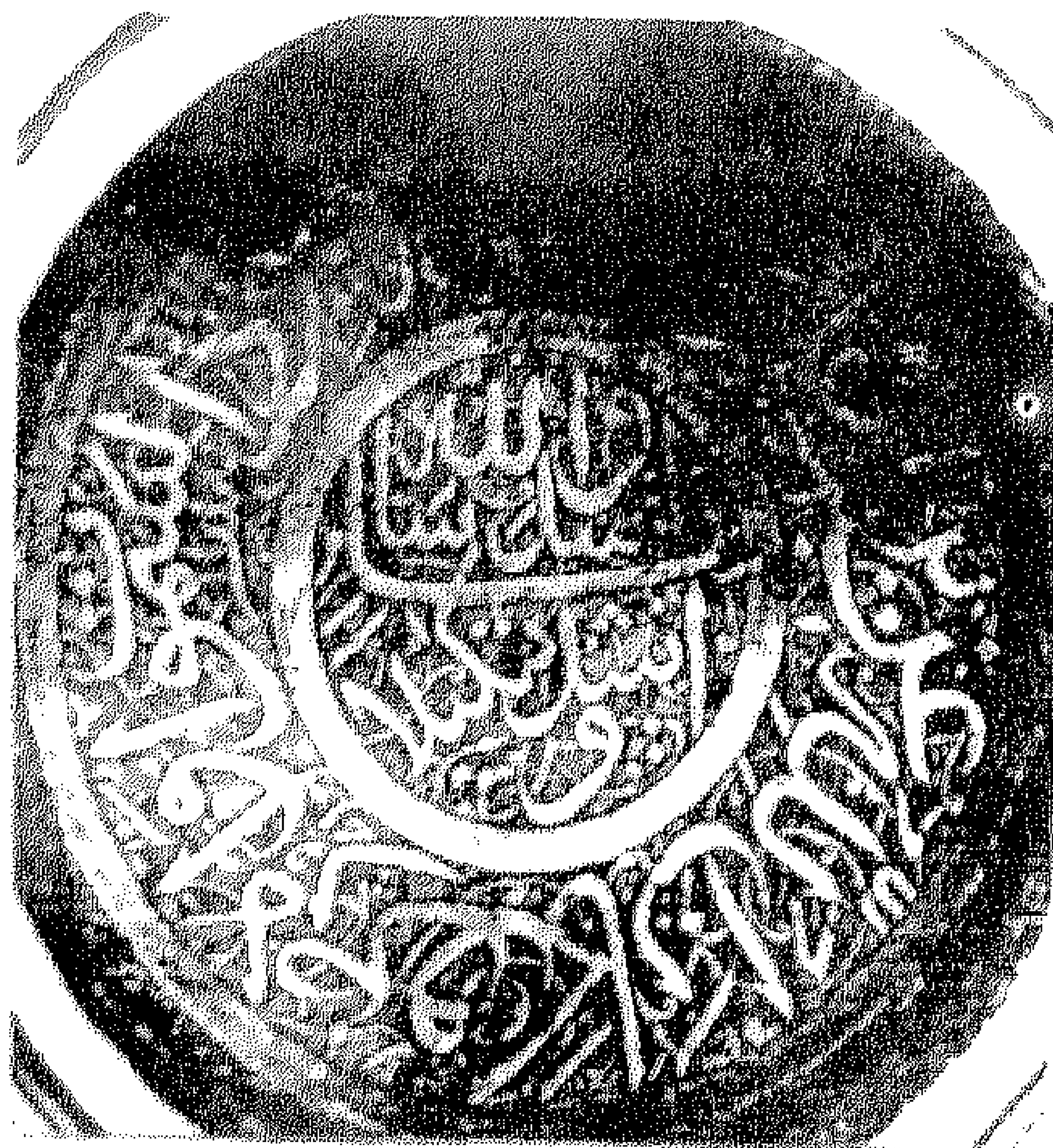
لوحة ٣٧ : شمعدان من النحاس، إيران، منتصف القرن (١٠هـ/١٦م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل (١٥٠٩٤) ينشر لأول مرة.



لوحة ٣٨: شمعدان من النحاس الأصفر، إيران (٩٨٨هـ/ ١٥٨٠م) عن:
Melikian - Chirvani : OP . Cit ., PL. 130 A . P . 299.



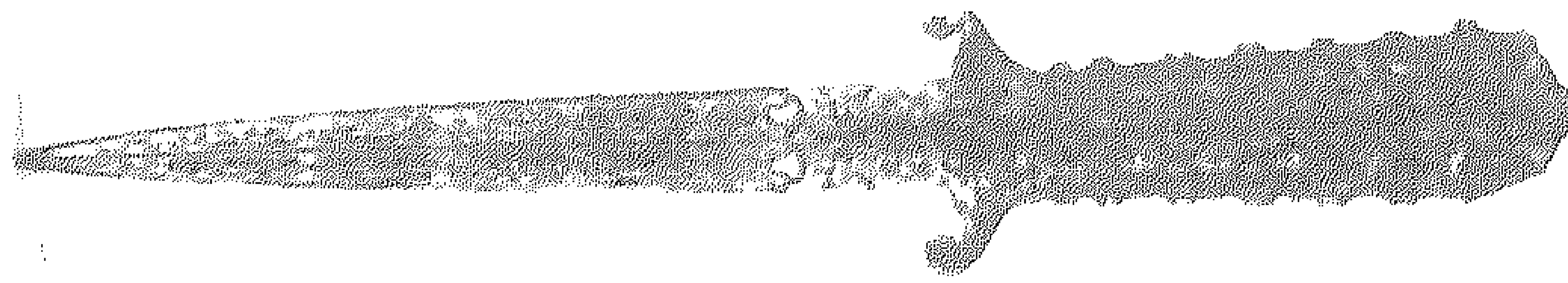
لوحة ٣٩ : قدر من البرونز . إيران . نهاية القرن (١٠هـ/١٦م) بمتحف فكتوريا وألبرت، بلندن. عن: Pope : A Survey of persian Art . VOL .4, PL. 1387D



لوحة ٤٠ : قاعة فازة من النحاس الأصفر. إيران. نهاية القرن (١٠ هـ/١٦م)
عن: Melikian - Chirvani : OP . Cit ., PL. 164 A . P . 350

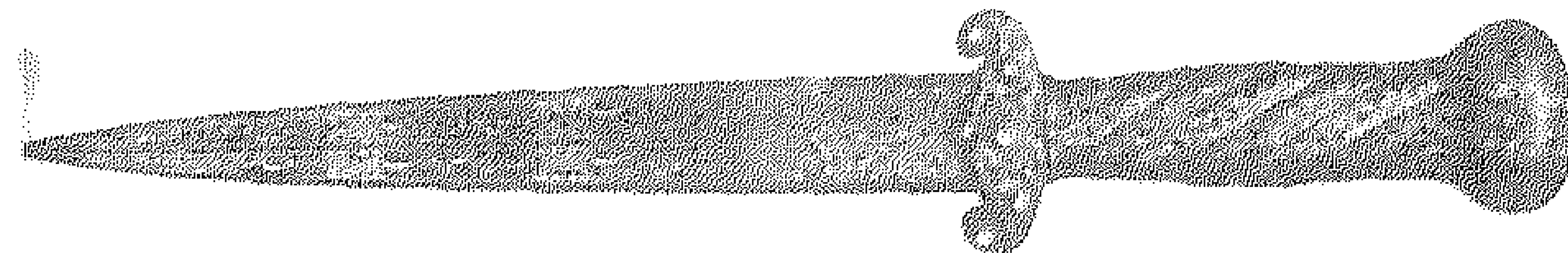


لوحة ٤١ : سلطانية من النحاس . إيران. (١٠٨٩هـ/١٦٧٨م)
عن : Ib .Id . PL . 155, P.33b .

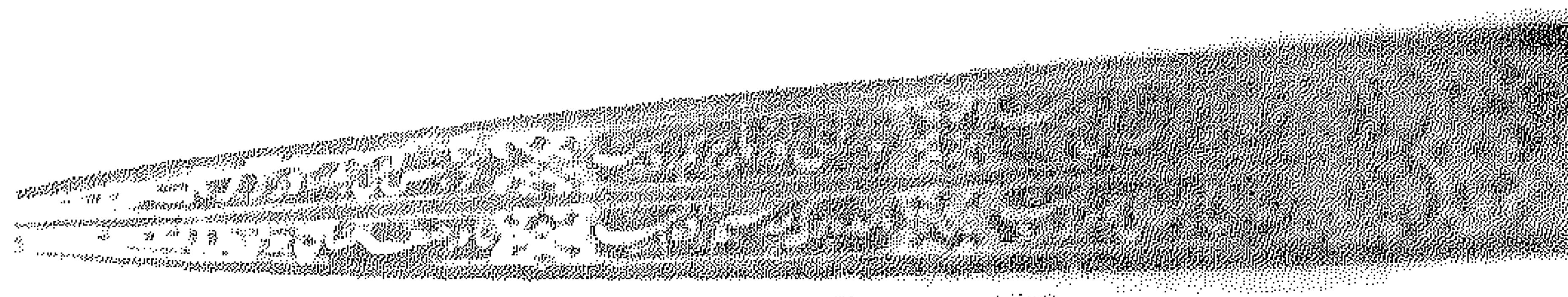


لوحة ٤٢ : خنجر من الصلب . إيران . القرن (١٠هـ/١٦م)
بالمتحف الحربي الحكوى بموسكو. عن:

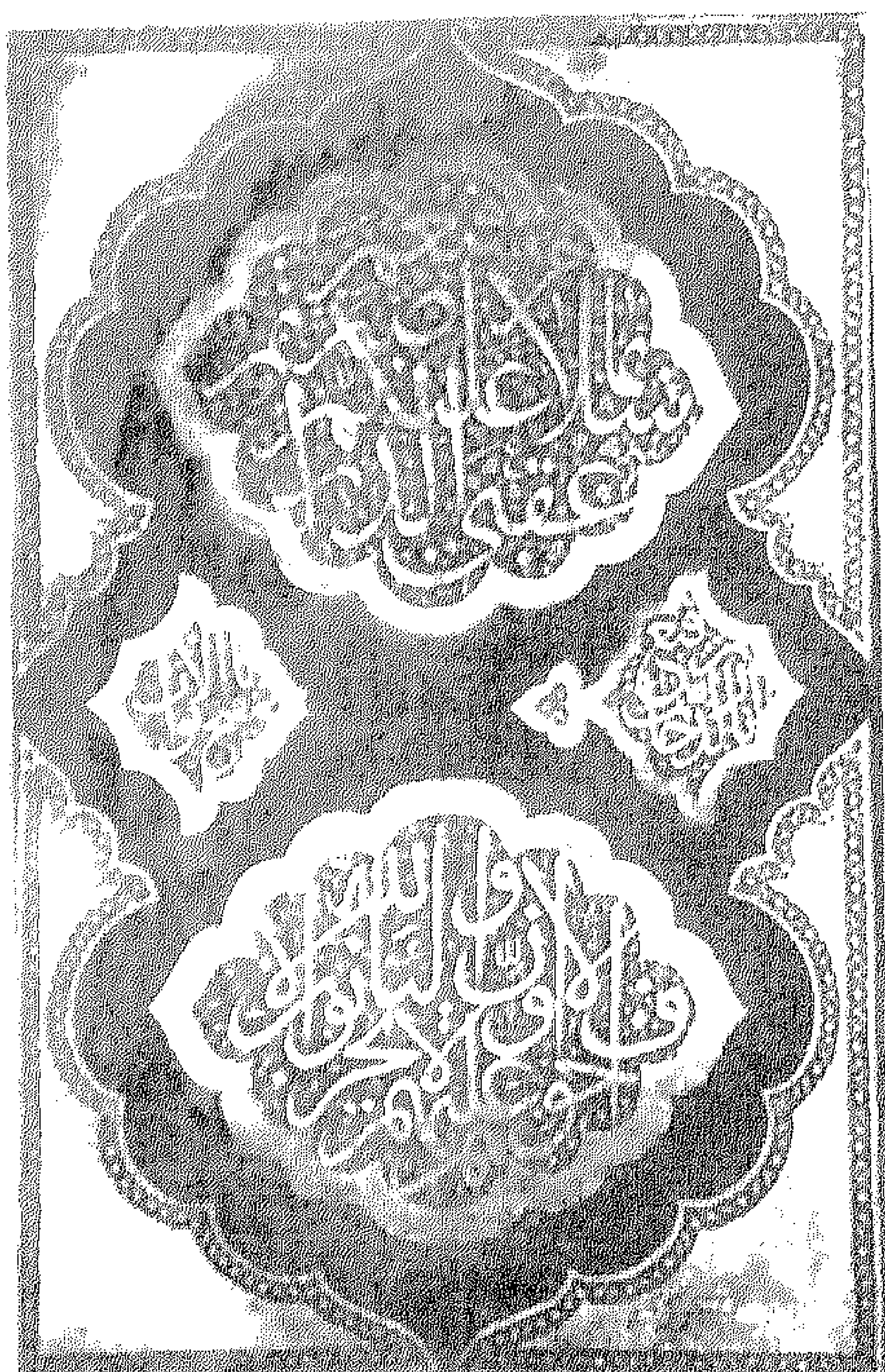
Ibanov: A group of Iranian daggers . fig . 64.



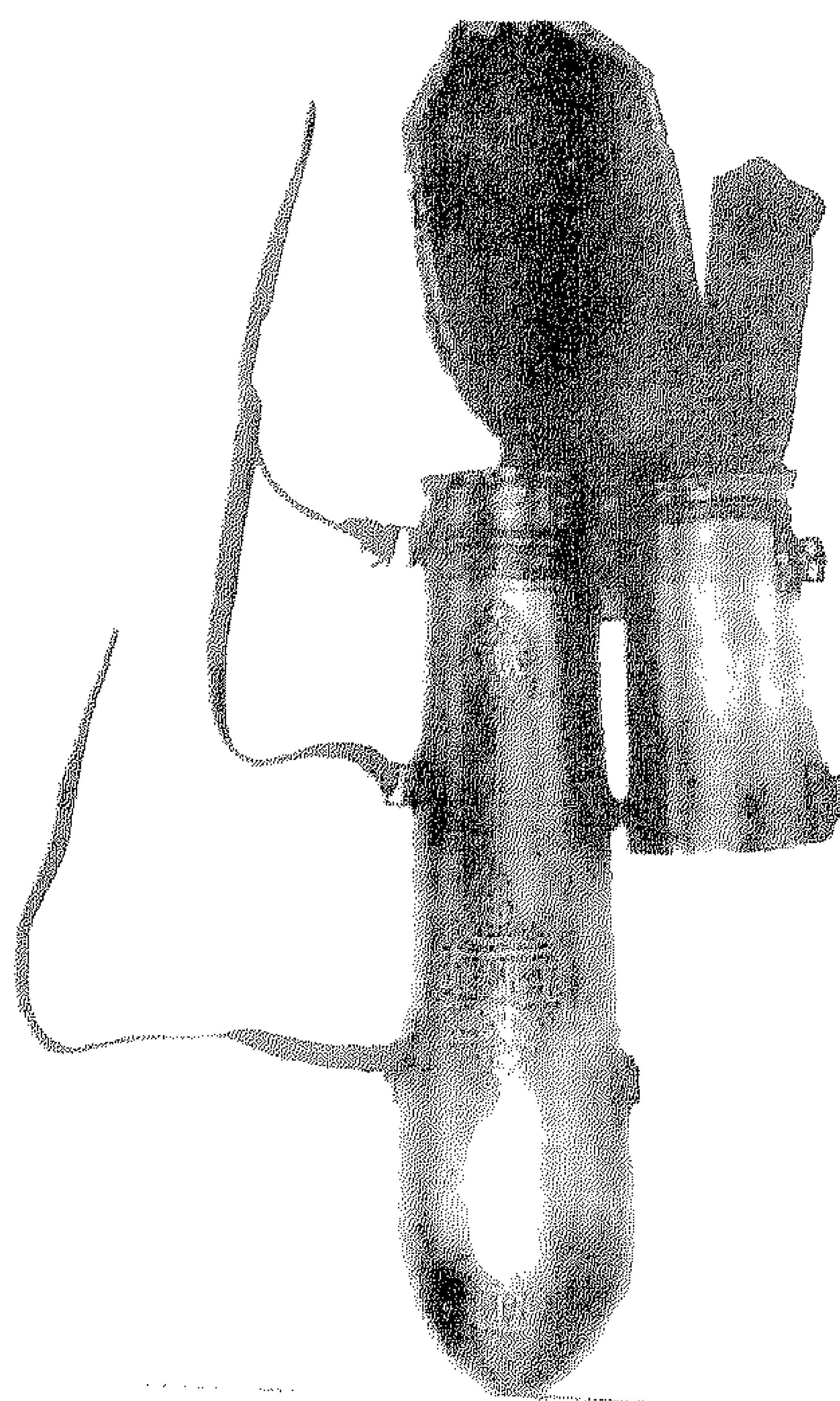
لوحة ٤٣ : خنجر من الصلب . إيران . القرن (١٠هـ/١٦) بمتحف
السلاح الملكى . استكهولم . عن: Ib .Id PL . 66.



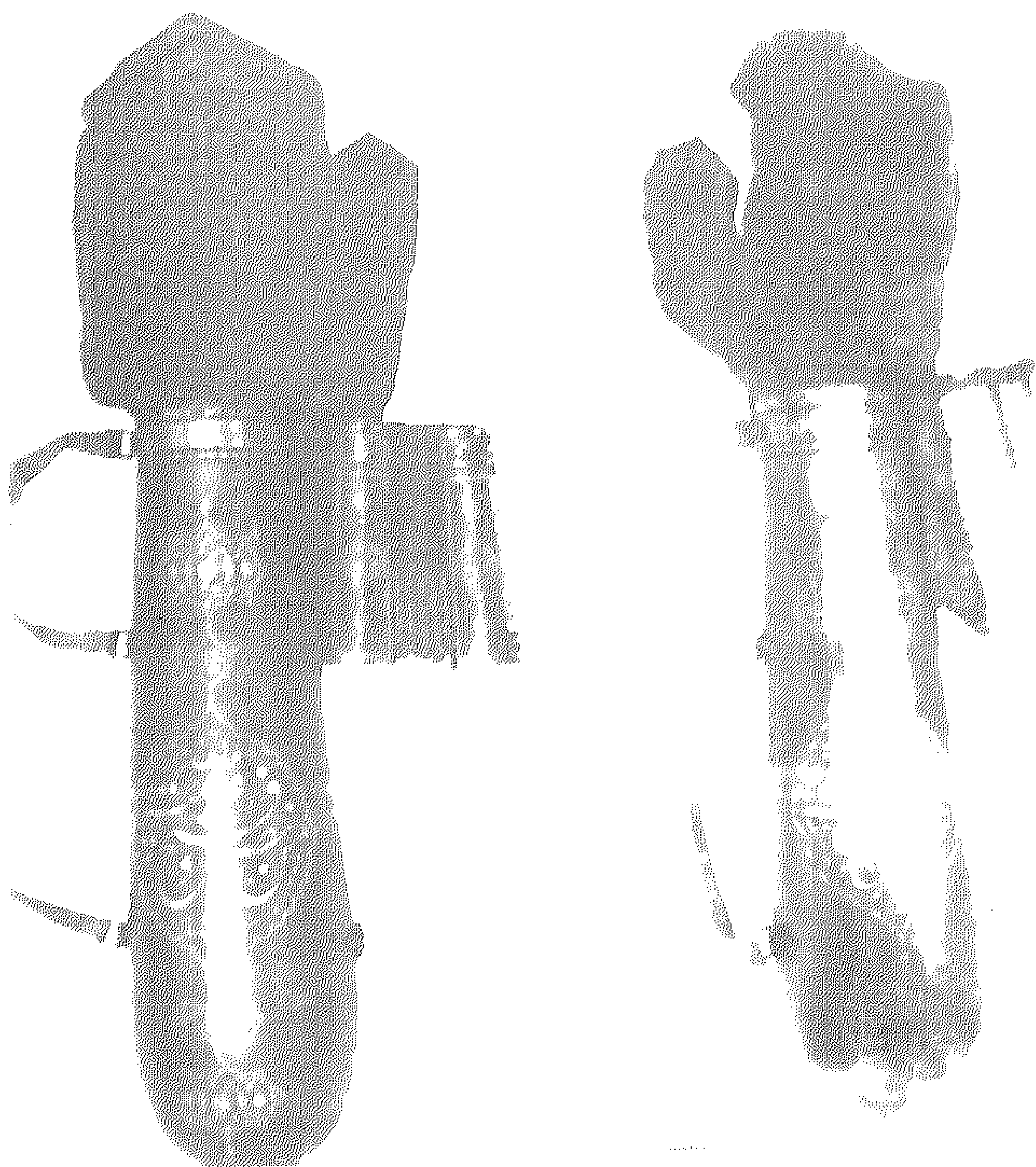
لوحة ٤٤ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



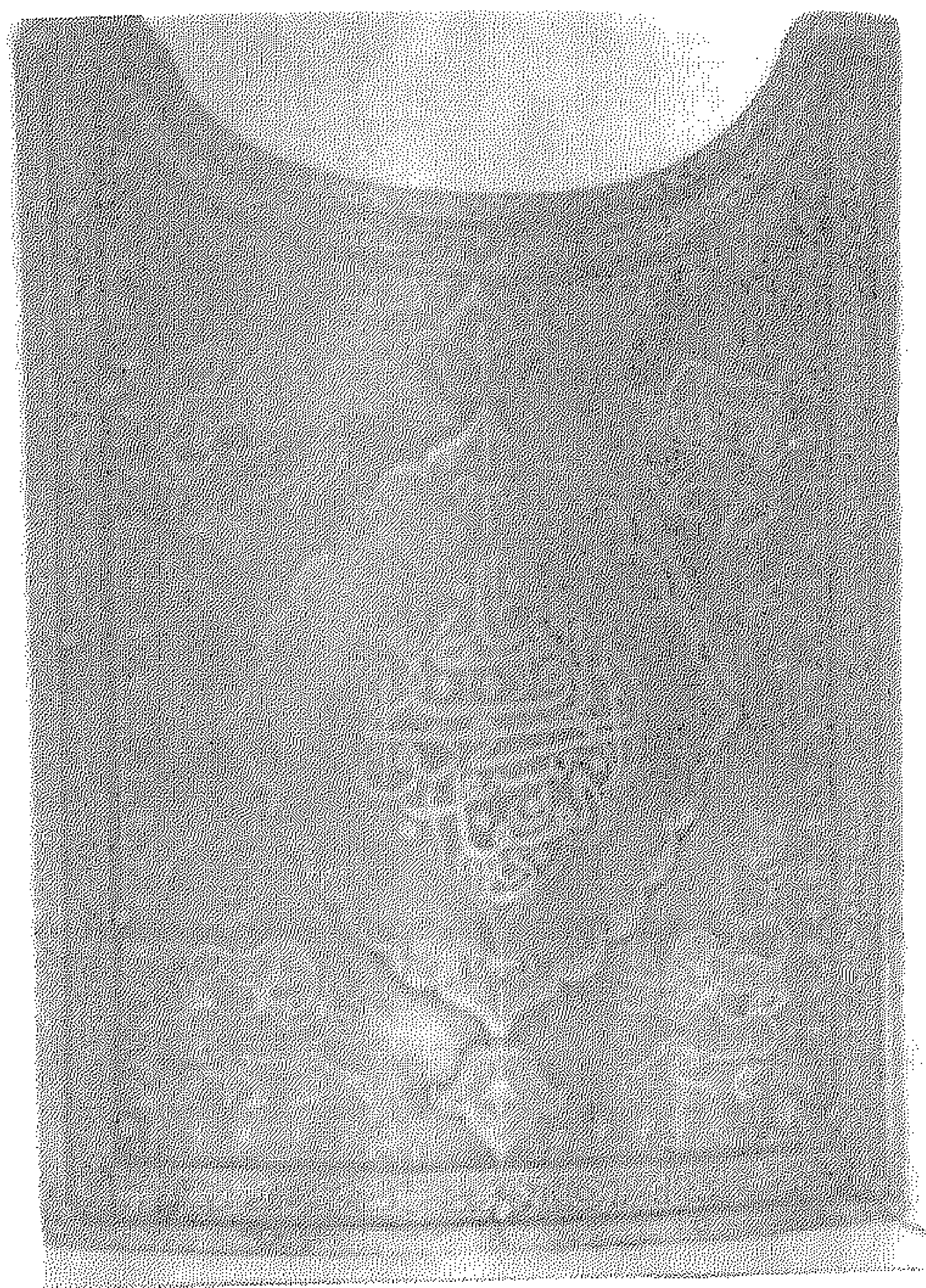
لوحة ٤٥ : حلية باب من الصلب. إيران. القرن (١١هـ/١٧م) بمتحف الهرميتاج. عن: بدائع الفن الإسلامى فى الهرميتاج. لوحة ٩١. ص ١٢٢.



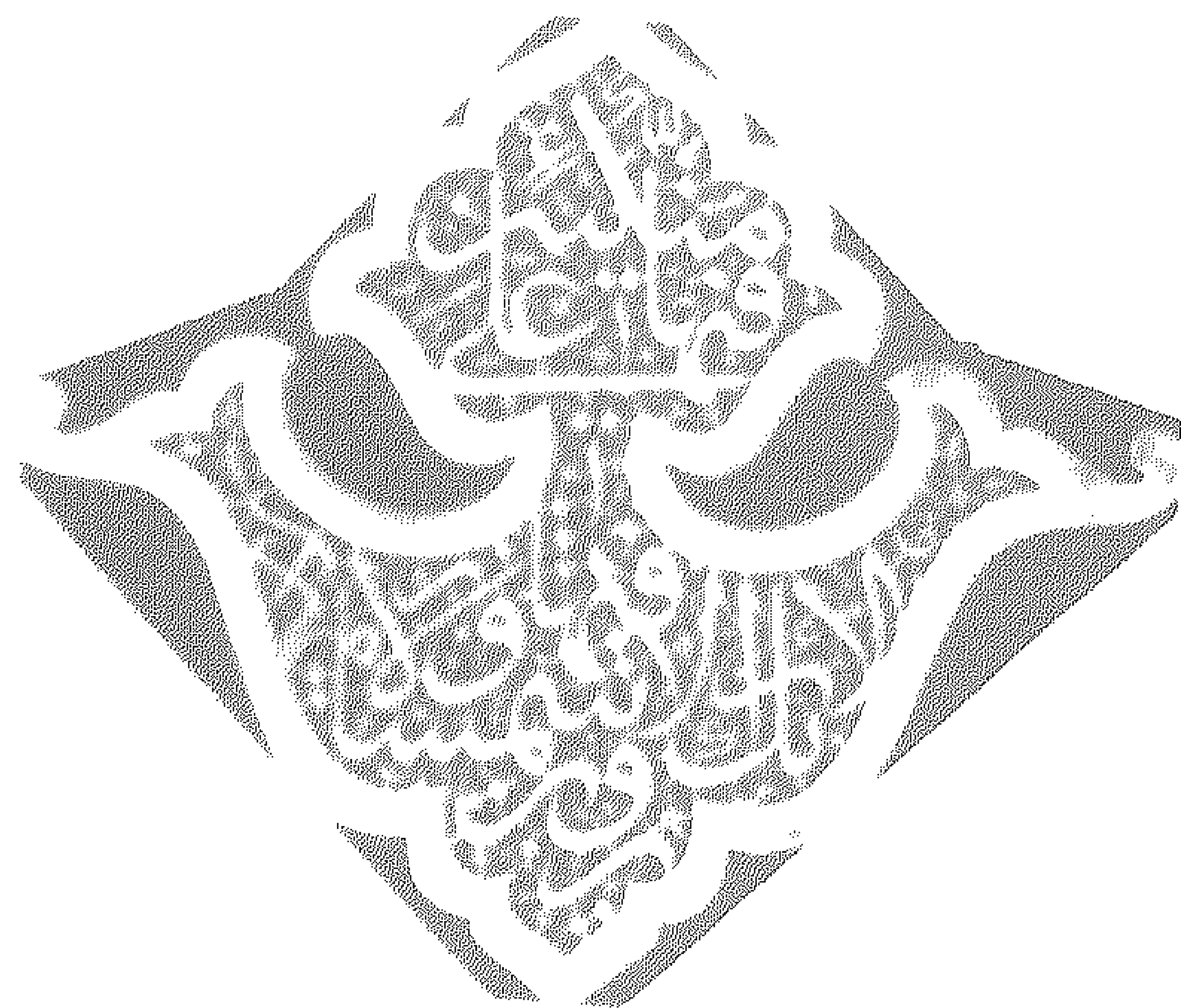
لوحة ٤٦ : واقية ذراع من الصلب ، إيران (١١٢٣هـ/١٧١١م) . عن:
EL well - Sutton, Presian Armour inscriptions , PL. 13



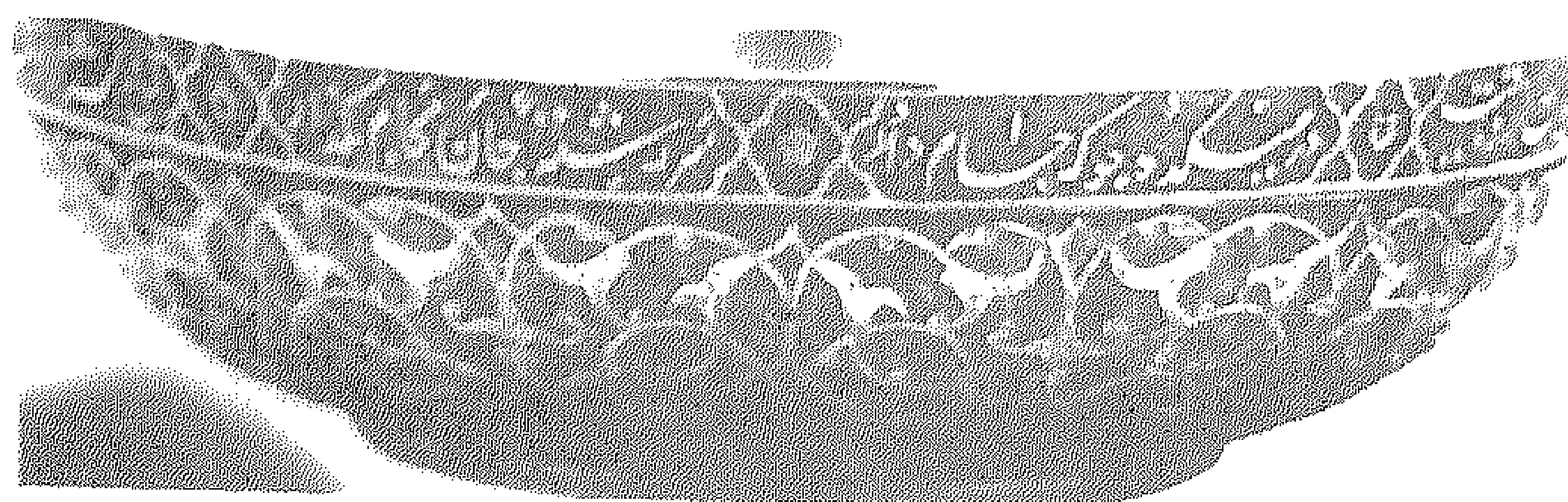
لوحة ٤٧ : واقية ذراع من الصلب. إيران . (١١٠٣-١١٢٦هـ/١٦٩١-١٧١٤م)
عن:
Ib .Id.. PL .14.



لوحة ٤٨ : درع من الصلب. إيران. (١١١٤هـ/١٧٠٢م)
عن :
Ib .Id.. PL . 10.



لوحة ٤٩ : صفيحة من الصلب . إيران . القرن (١١ هـ/١٧م)
معه الفن بشيكاغو عن:
Welch : calligraphy in the Arts of the Muslim world PL. 59 . P.145.



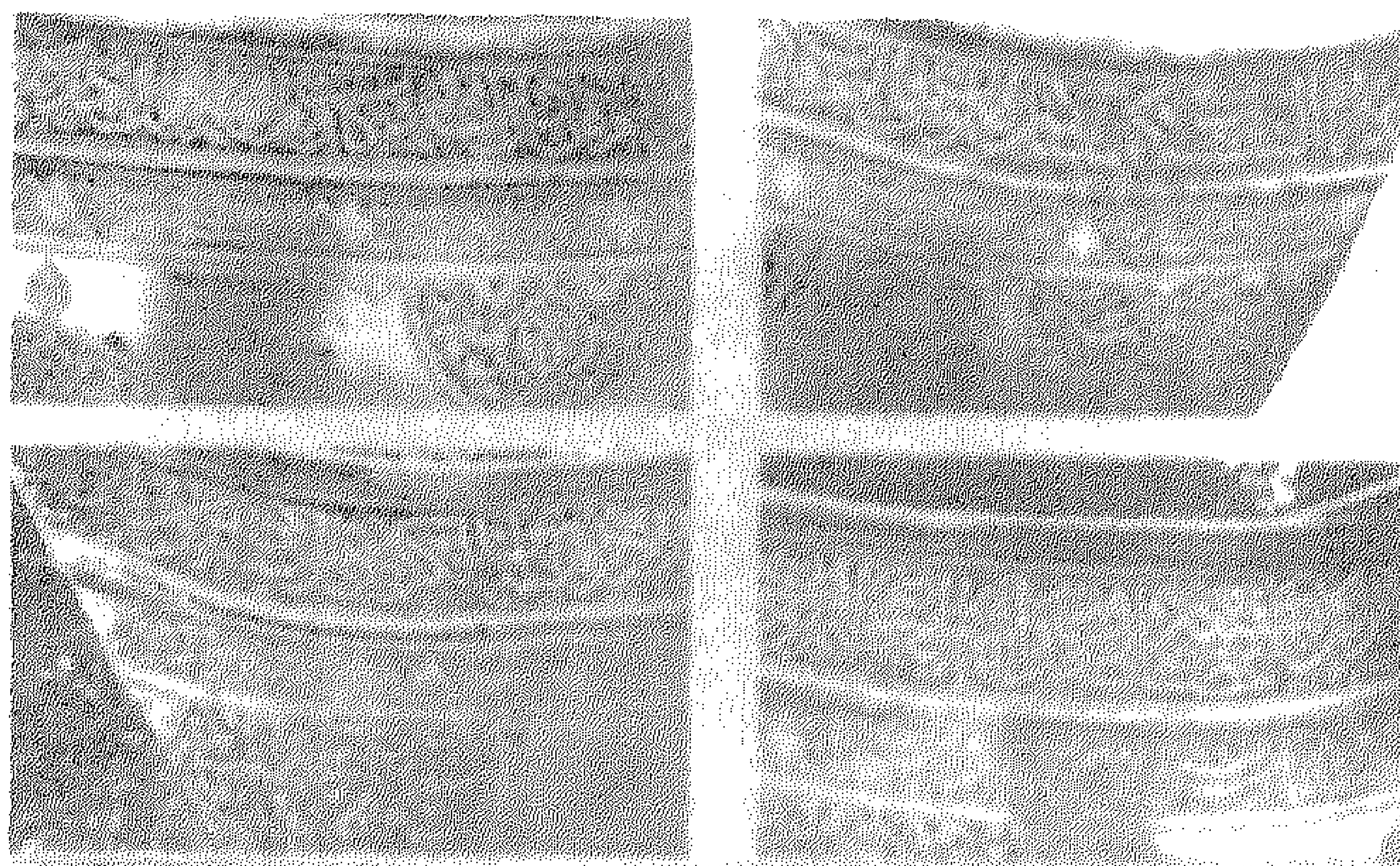
لوحة ٥٠ : سلطانية من الفضة مطعمة بالذهب . إيران
القرن (١١هـ/١٧م) معرض فرير للفن واشنطون عن:
Atil : Metal work in the freer Gallery . PL.26.P.186.



لوحة ٥١ : كشكول من النحاس الأصفر. إيران
القرن (١١هـ/١٧م) مجموعة هاشم خراسانى جنيف عن:
Melikian - Chirvani : from the Royal Boat to the Beggar's Bowl. fig 54 , P . 95.



لوحة ٥٢ : كشكول من النحاس الأصفر. إيران . القرن (١١هـ/١٧م)
عن: Ib .Id. PL . fig. 56. P.95.



لوحة ٥٣ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



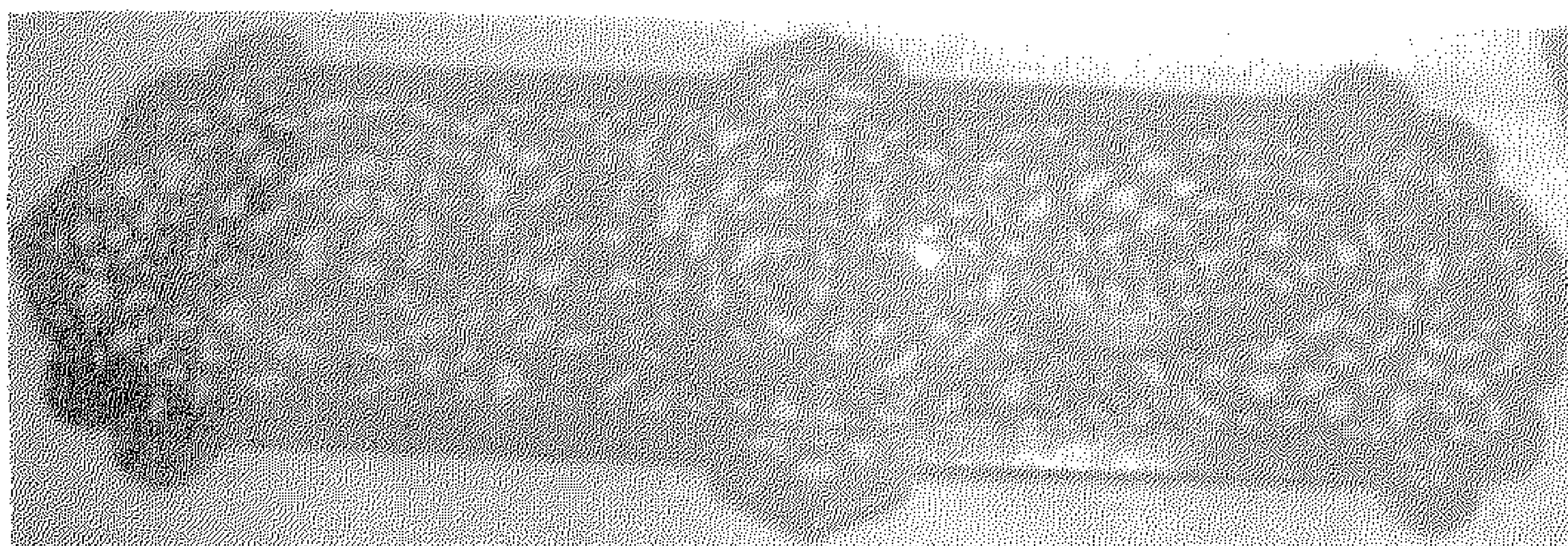
لوحة ٥٤ : كشكول من الصلب محفور ومطعم بالهب. أصفهان (١٠٥هـ/١٦٠٦م)
عن: Allan : Islamic Metal work Pl. 26. P. 112.



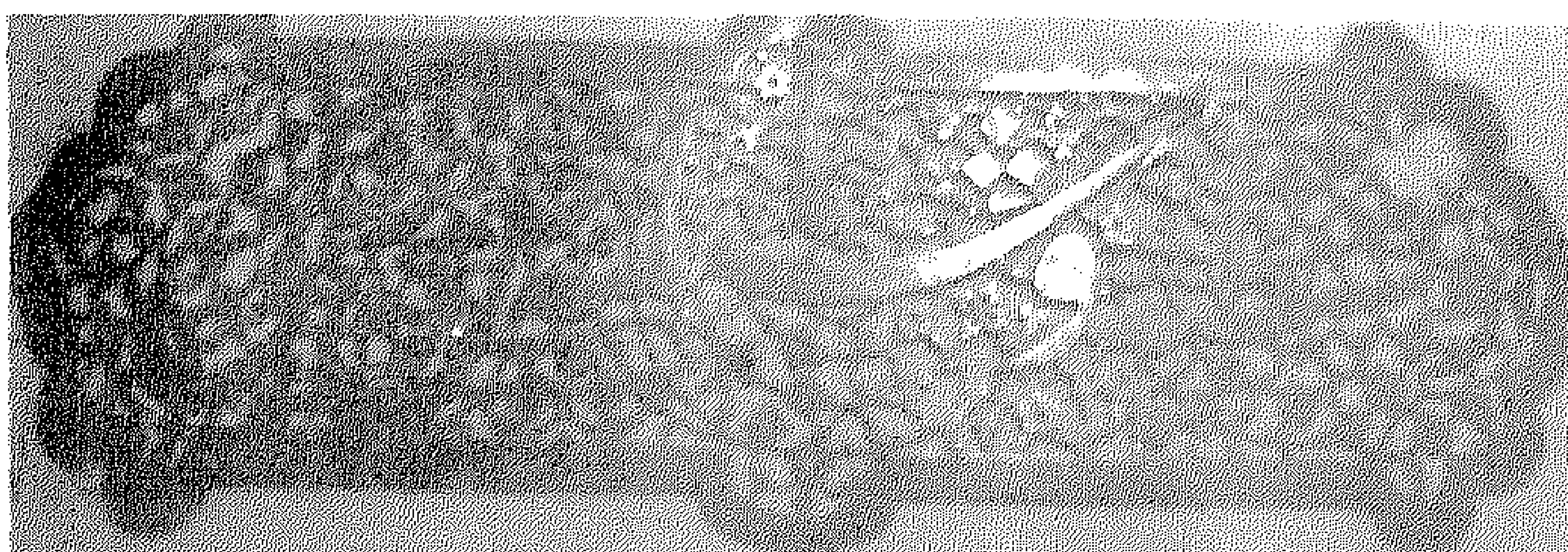
لوحة ٥٥ : شمعدان من النحاس . إيران. القرن (١١هـ/١٧م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل (١٥١٧٢/٢) ينشر لأول مرة.



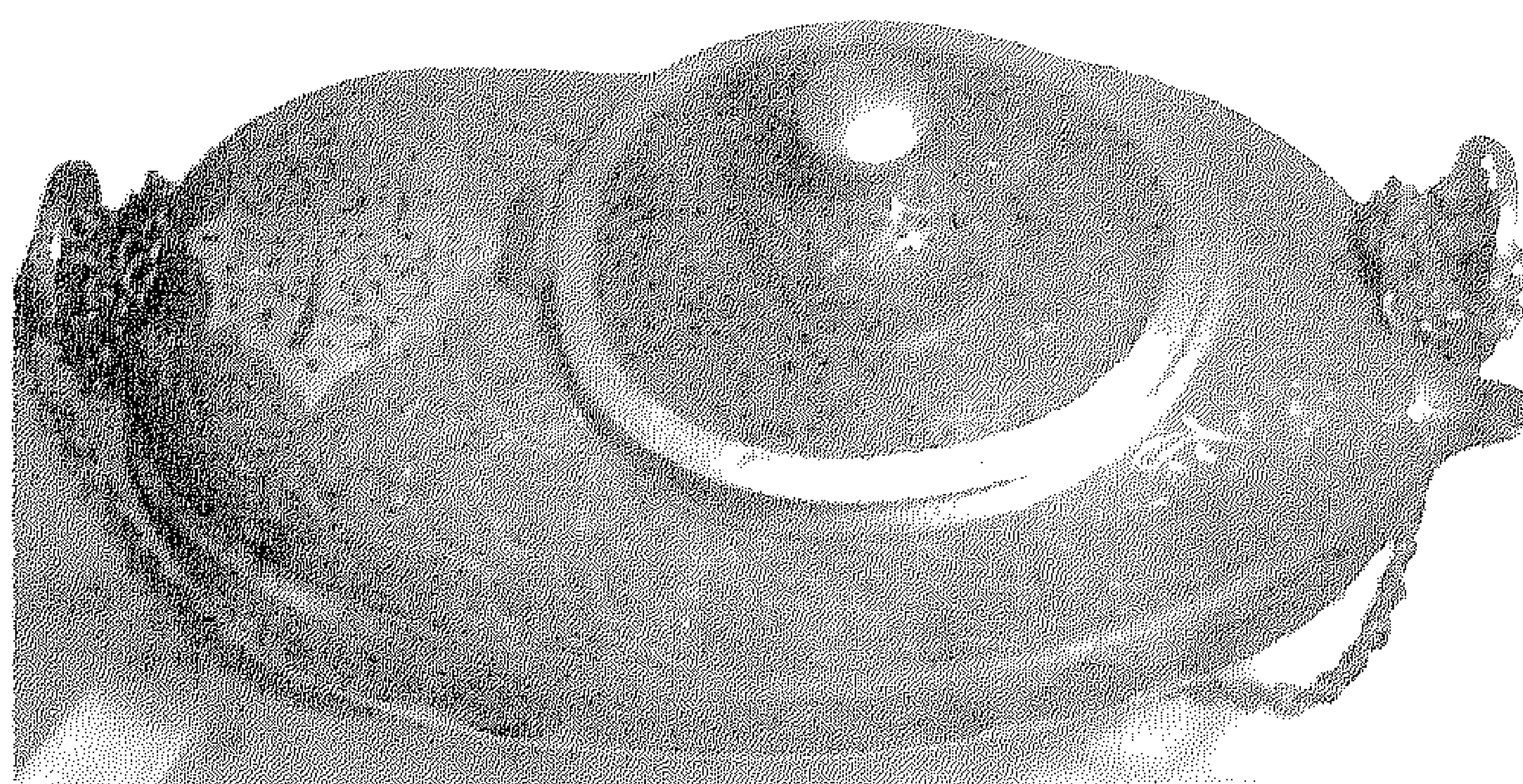
لوحة ٥٦ : تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة ٥٧



لوحة ٥٨ : صفيحتان معدنيتان. ايران القرن (١١هـ/١٧م)
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل (١٥٤١٣)
عن : زكى حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى.



لوحة (٥٩) كشكول من الصلب . ايران . القرن (١١ هـ / ١٧ م)
بمتحف الفن الرسلامى بالقاهرة رقم السجل (١٥١٧٥) ينشر لأول مرة.



لوحة (٦٠) تفاصيل من اللوحة السابقة.



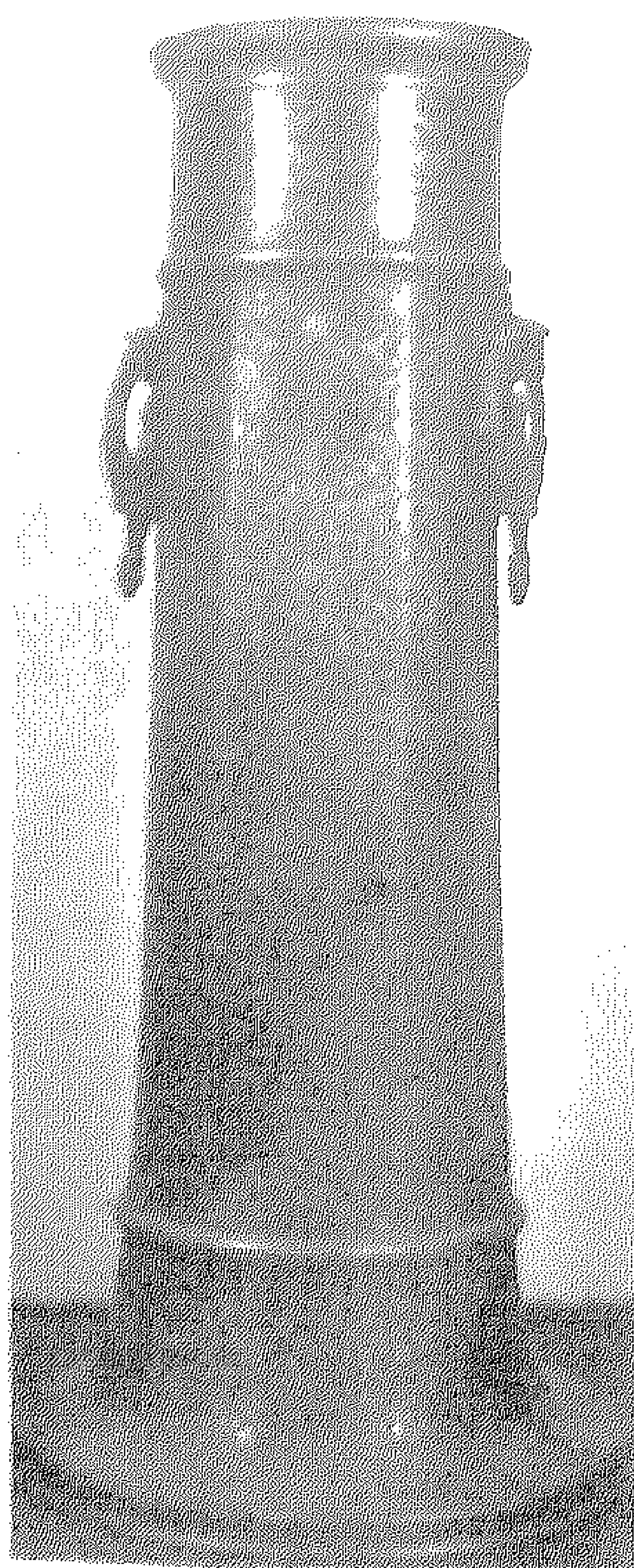
لوحة (٦١) صدرية من النحاس . ايران . القرن (١١ هـ / ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل (١٤٨٧٤) . تنشر لأول مرة.



لوحة (٦٢) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٦٣) تفاصيل من لوحة ٦١.



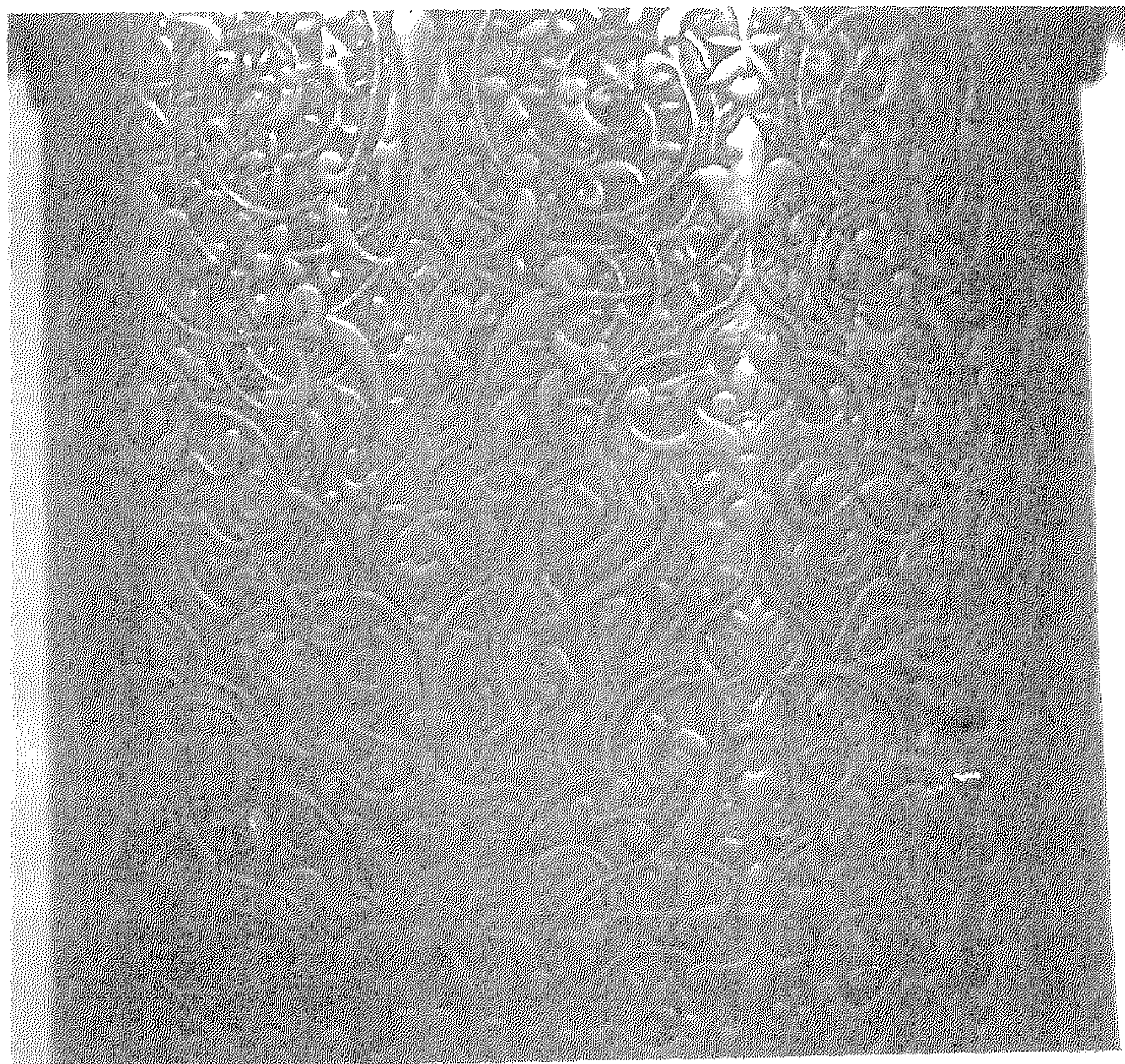
لوحة (٦٤) شمعدان من النحاس. ايران . القرن (١١ - ١٢ هـ / ١٧- ١٨ م)
بمتحف الفن الأسلامى بالقاهرة . رقم السجل (١٤٤٥٦) . ينشر لأول مرة.



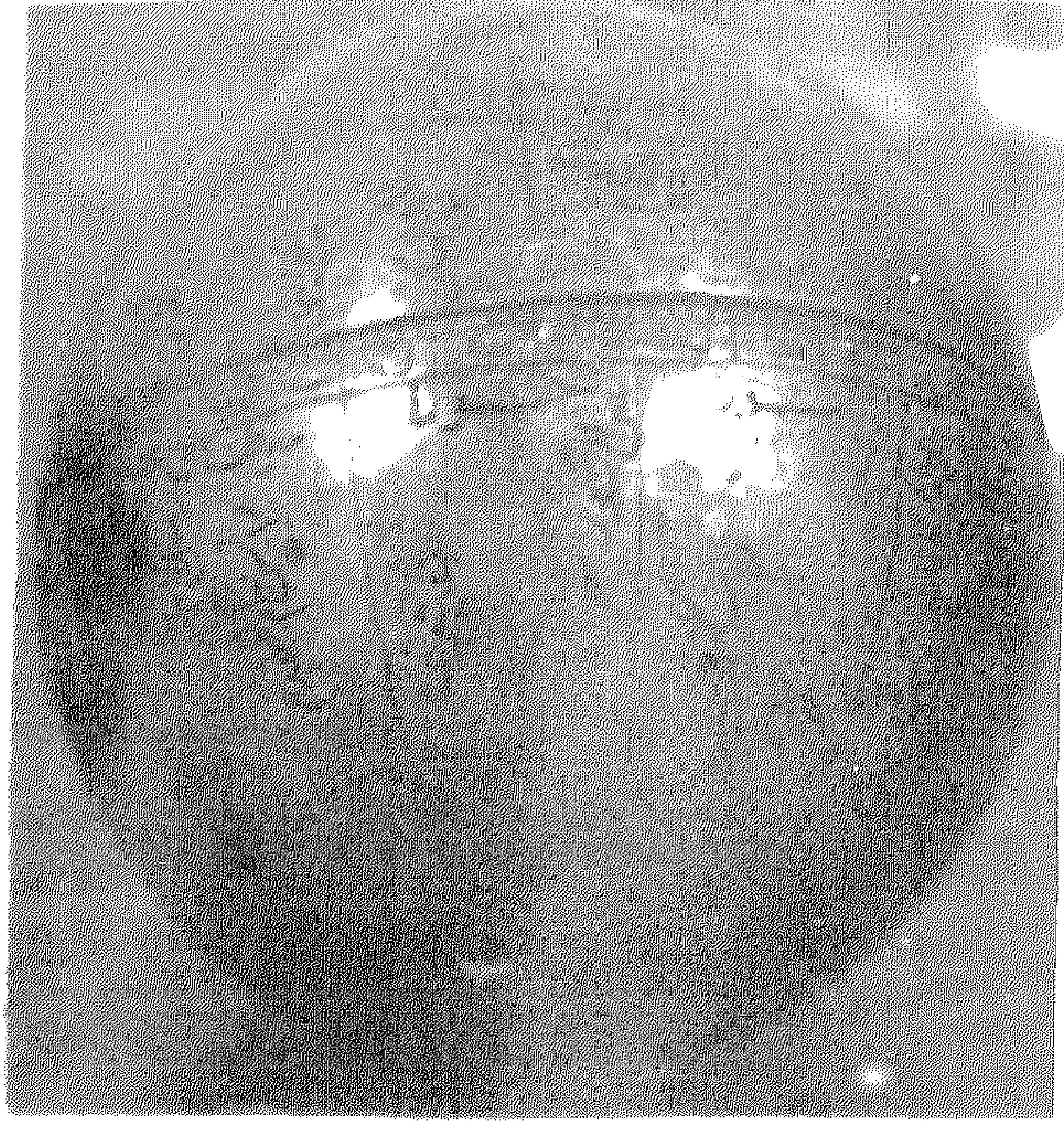
لوحة (٦٥) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٦٦) تفاصيل من لوحة ٦٤.



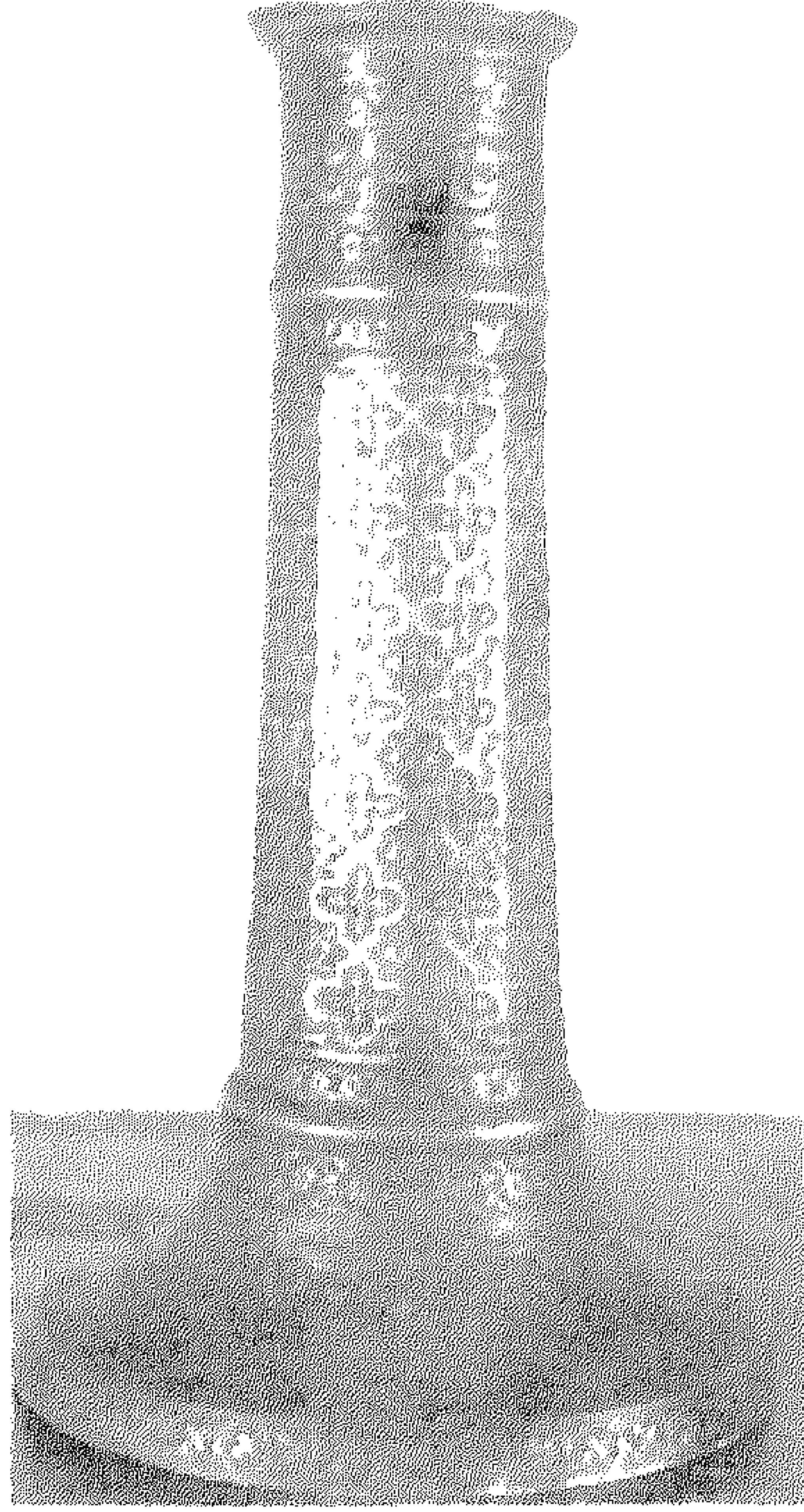
لوحة (٦٧) تفاصيل من لوحة ٦٤.



لوحة (٦٨) كرة سماوية من النحاس الأصفر . العصر الفوى
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل (٣٠٤) . تنشر لأول مرة.



لوحة (٦٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٧٠) شمعدان من النحاس . ايران . (١٠١٤ هـ / ١٦٠٥)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل (١٥١٨٢) . ينشر لأول مرة.



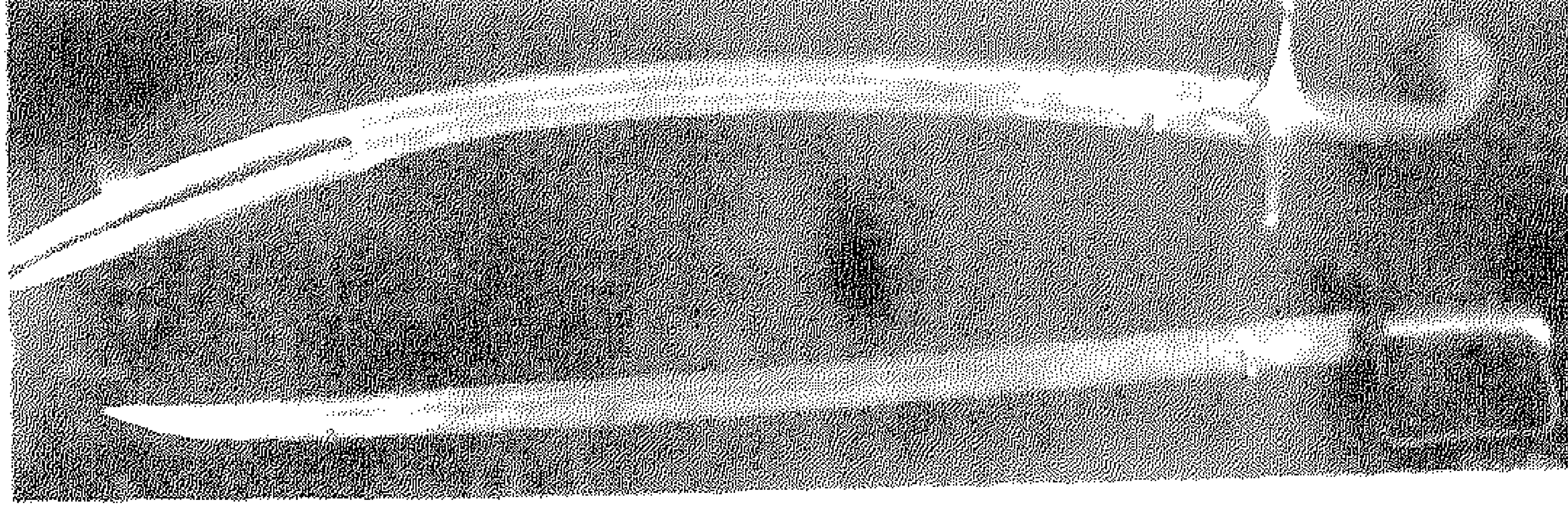
لوحة (٧١) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٧٢) تفاصيل من لوحة ٧٠.



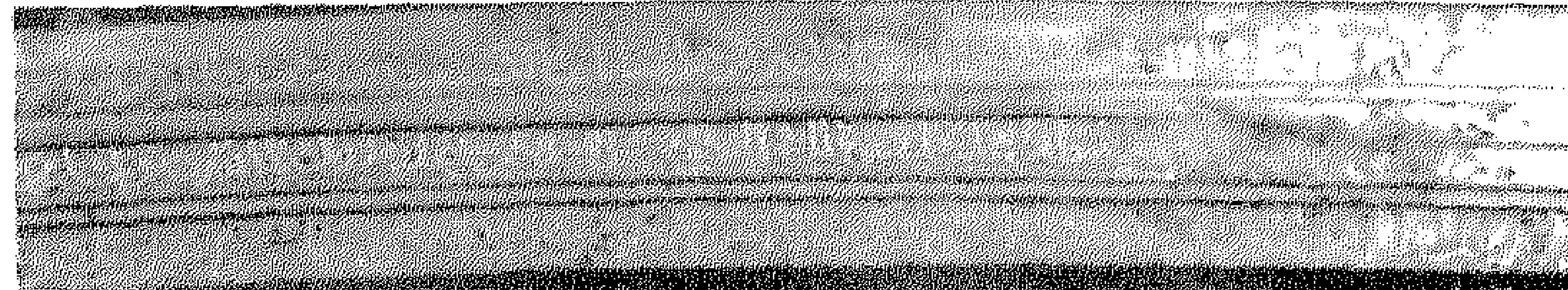
لوحة (٧٣) تفاصيل من لوحة ٧٠.



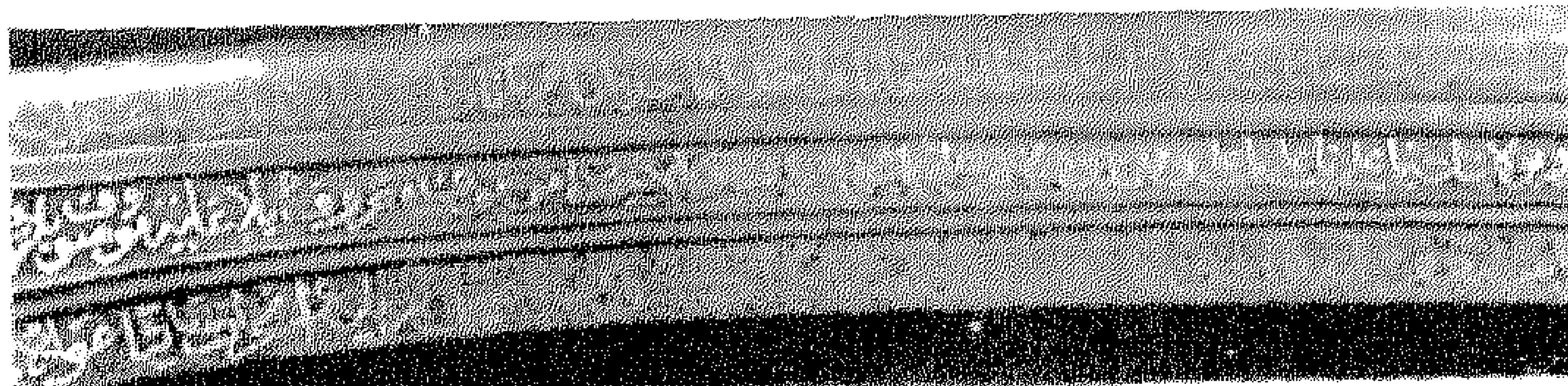
لوحة (٧٤) سيف مقوس من الصلب. ايران . القرن (١٠ - ١١ هـ / ١٦ - ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . رقم السجل (٩٩٧٤) ينشر لأول مرة.



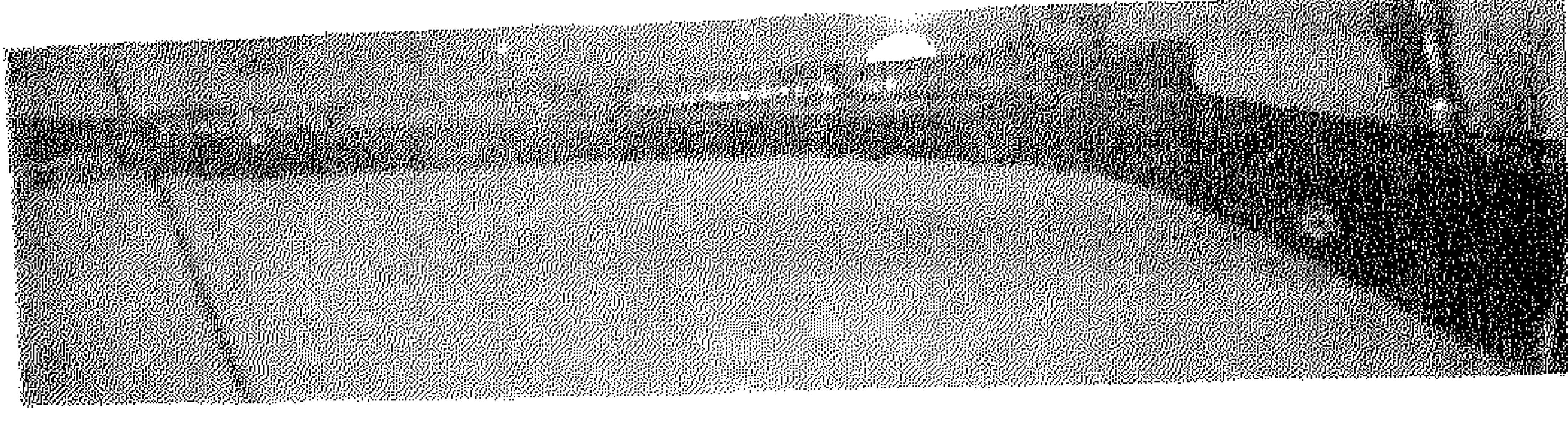
لوحة (٧٥)



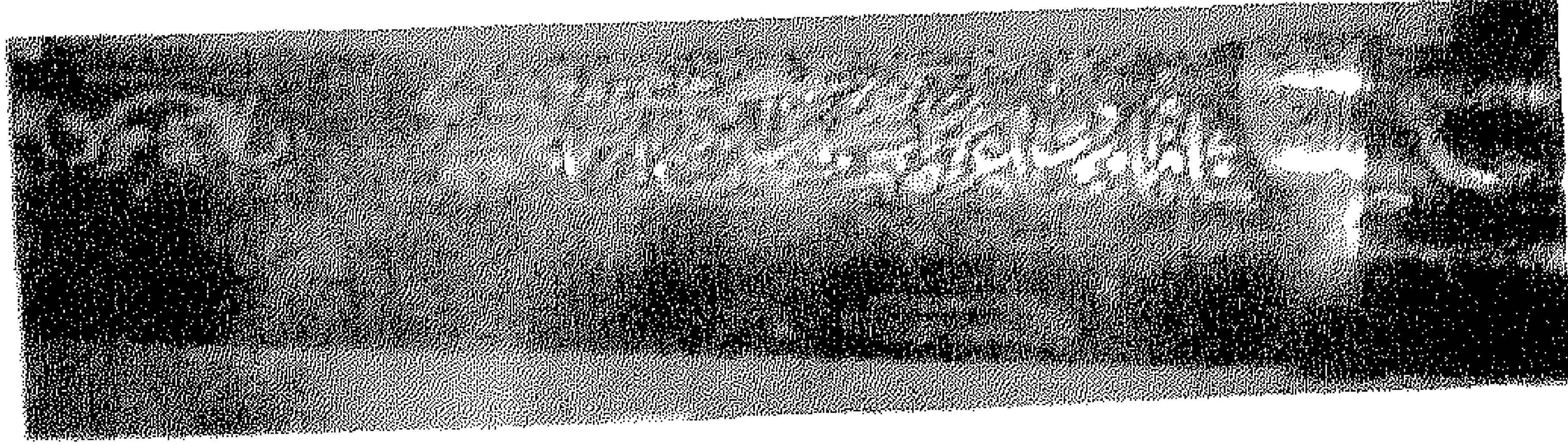
لوحة (٧٦)



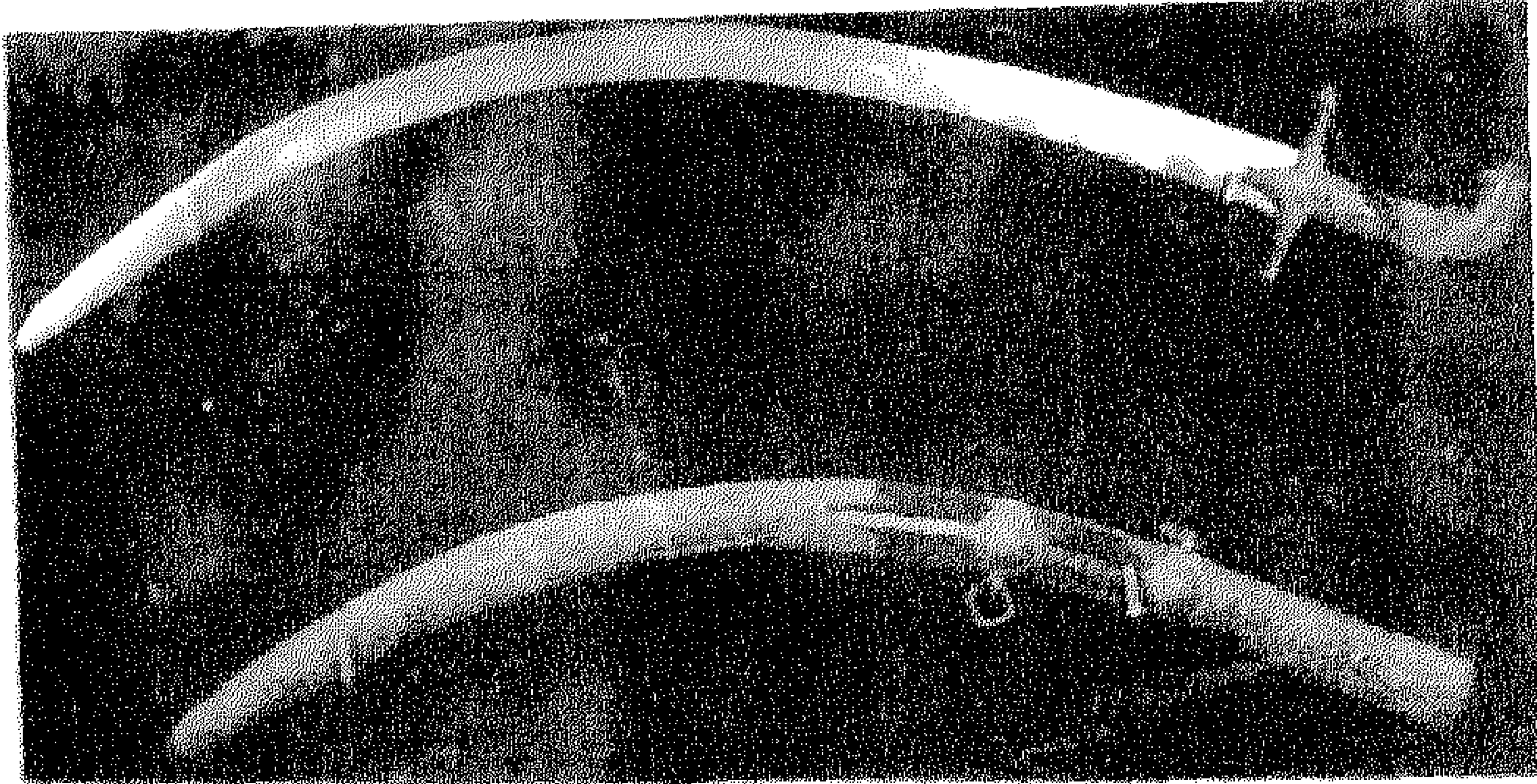
لوحة (٧٧) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٧٨) بندقية حصار مكفتة بالعاج وسلوك الذهب والفضة . ايران . فترة حكم الشاد عباس الأول بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم اسجل (٣٢٩٤).



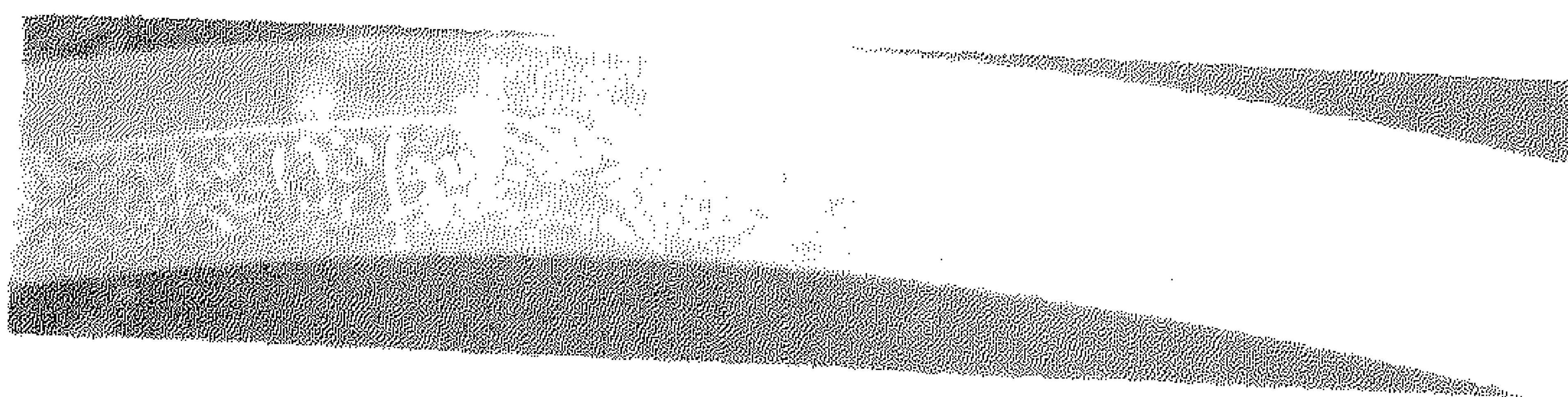
لوحة (٧٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٨٠) سيف مقوس من الصلب . من المحتمل ايران القرن (١١ هـ / ١٧ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل (٤٢٦٦) . ينشر لأول مرة.



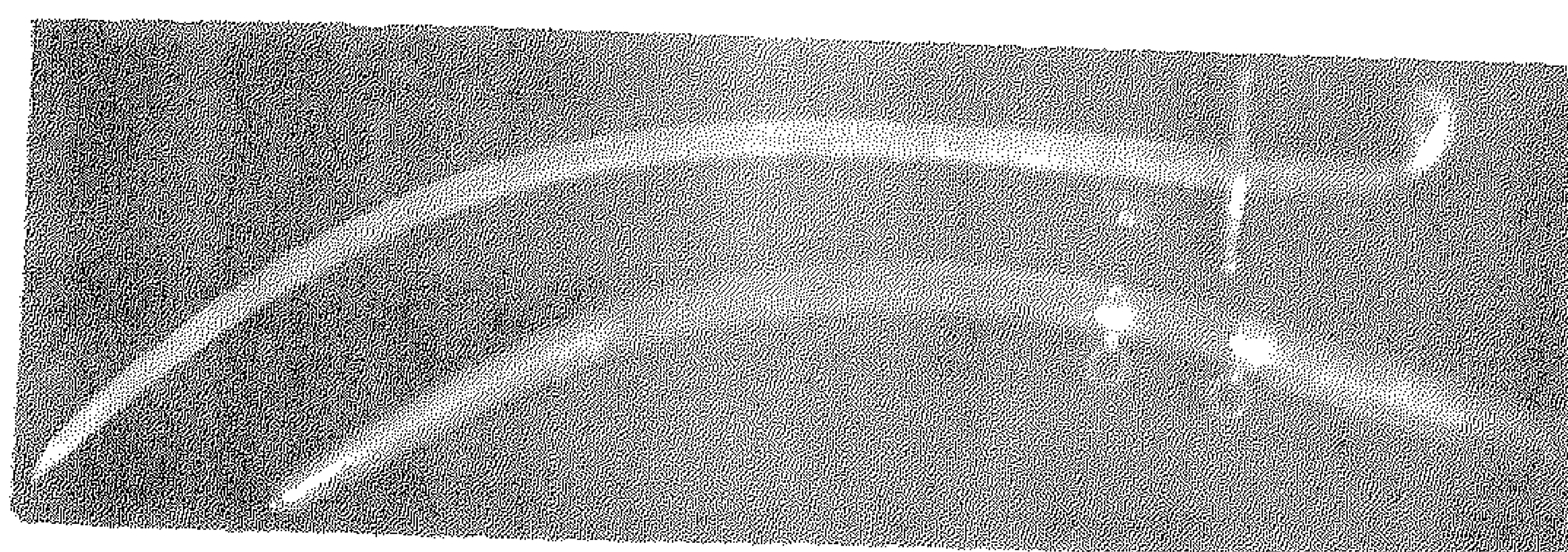
لوحة (٨١) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٨٢) تفاصيل من اللوحة ٨٠.



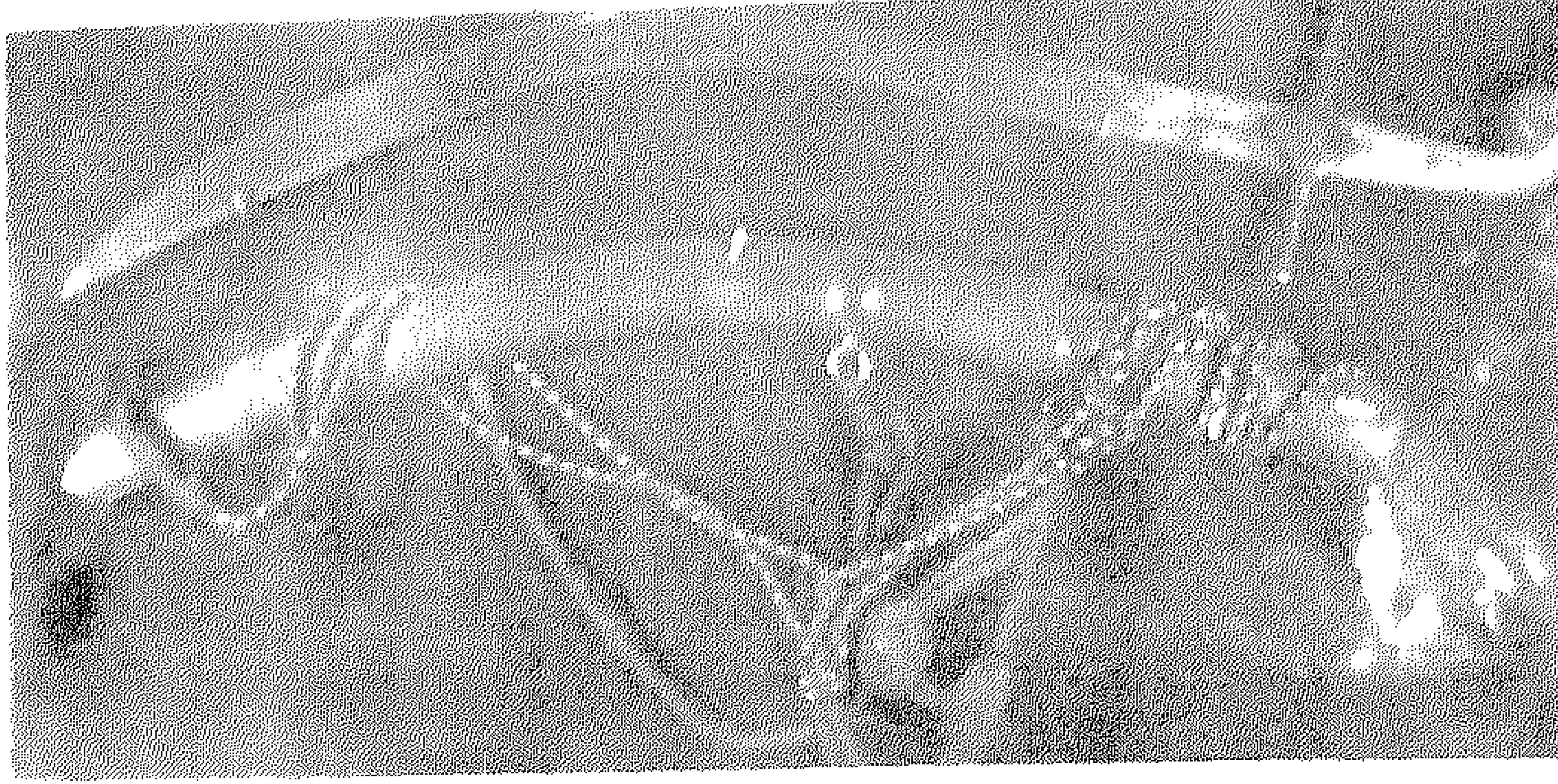
لوحة (٨٣) تفاصيل من اللوحة ٨٠.



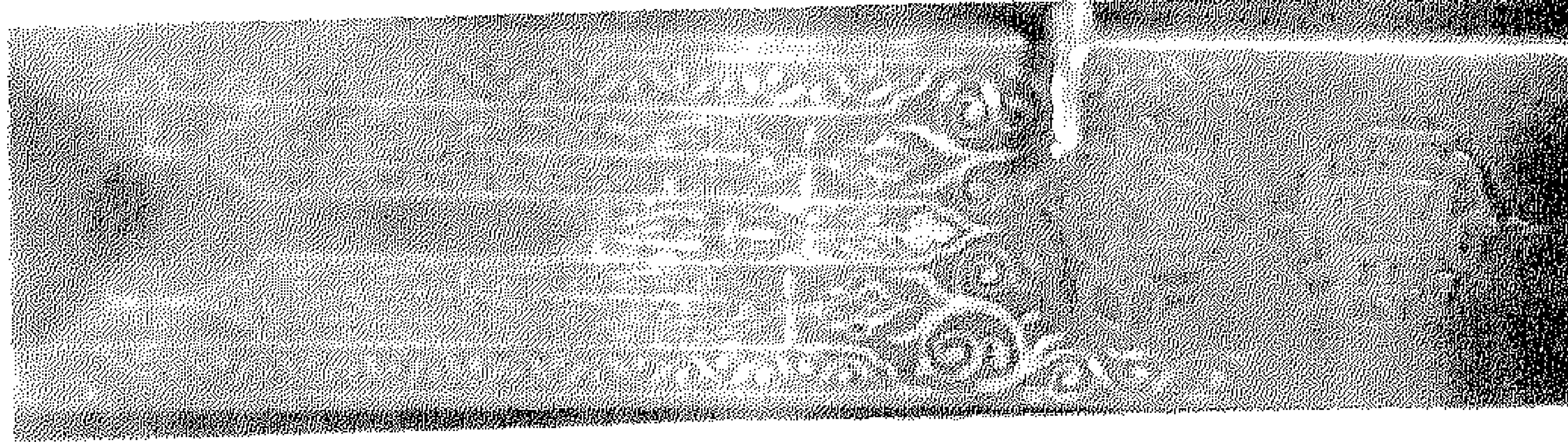
لوحة (٨٤) سيف منحنى من الصلب. فترة حكم الشاه اسماعيل الصفوى. بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل (١/٦٦٨٩). ينشر لأول مرة.



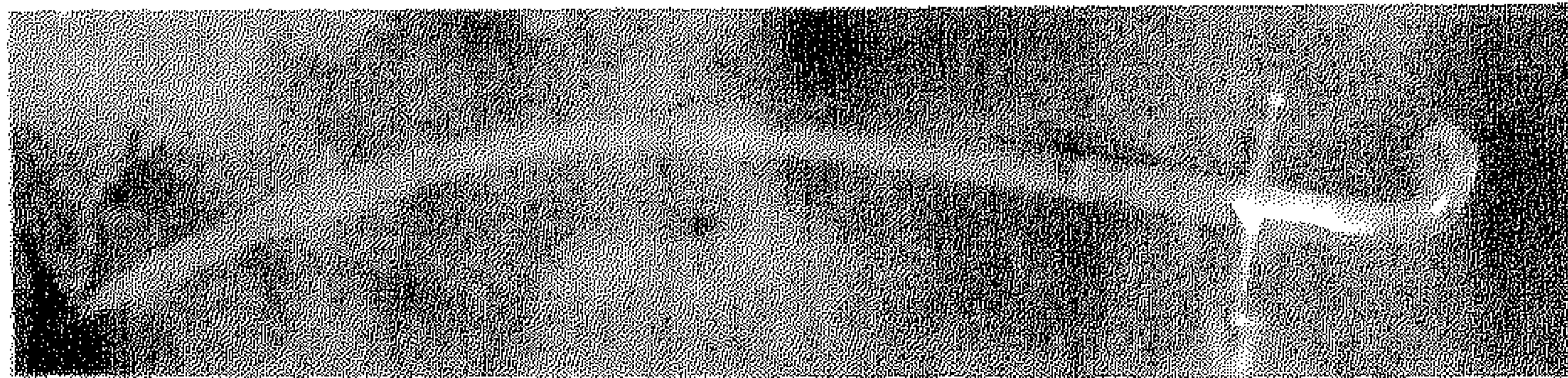
لوحة (٨٥) تفاصيل من اللوحة السابقة.



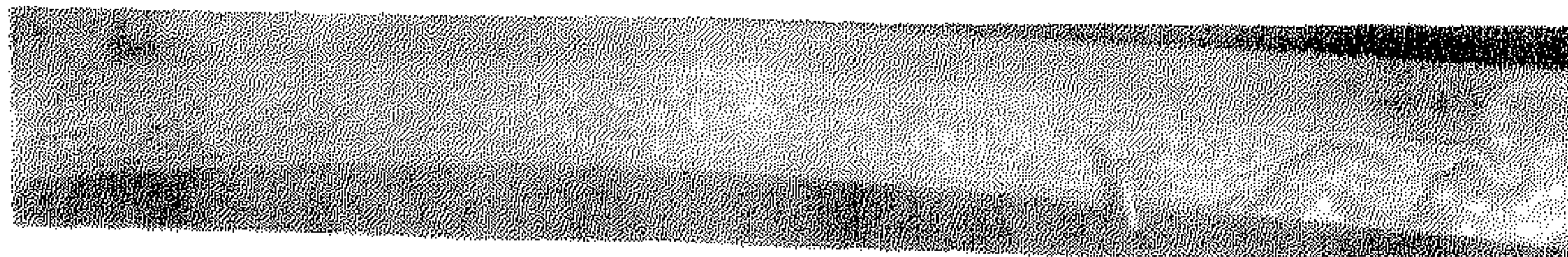
لوحة (٨٦) سيف منحنى من الصلب . من
العصر الصفوى بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة
رقم السجل (٤٢٦٥) . عن : سليمان أحمد : قطع من
السلاح الإيرانى بمتحف الفن الاسلامى . لوحة ١



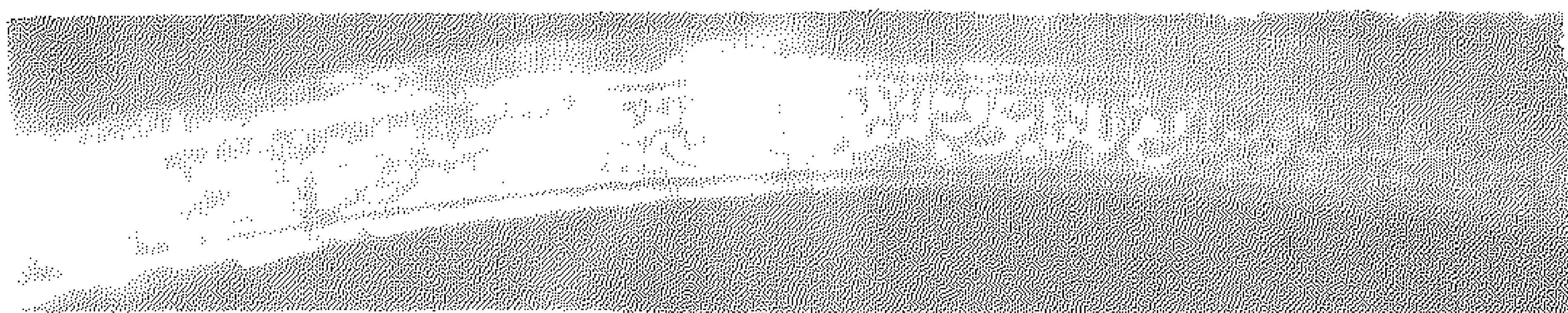
لوحة (٨٧) تفاصيل من اللوحة السابقة تنشر لأول مرة.



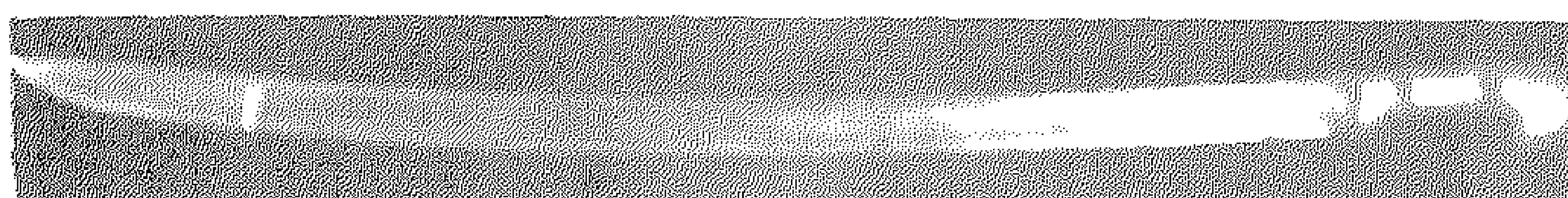
لوحة (٨٨) سيف من الصلب . من العصر الصفوى
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل
(٤٢٦٦) . تنشر لأول مرة.



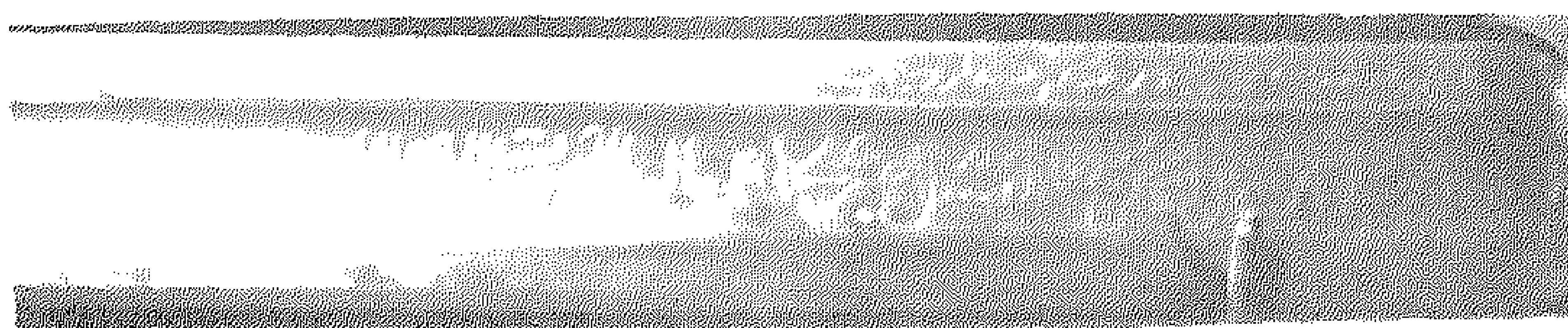
لوحة (٨٩) تفاصيل من اللوحة السابقة.



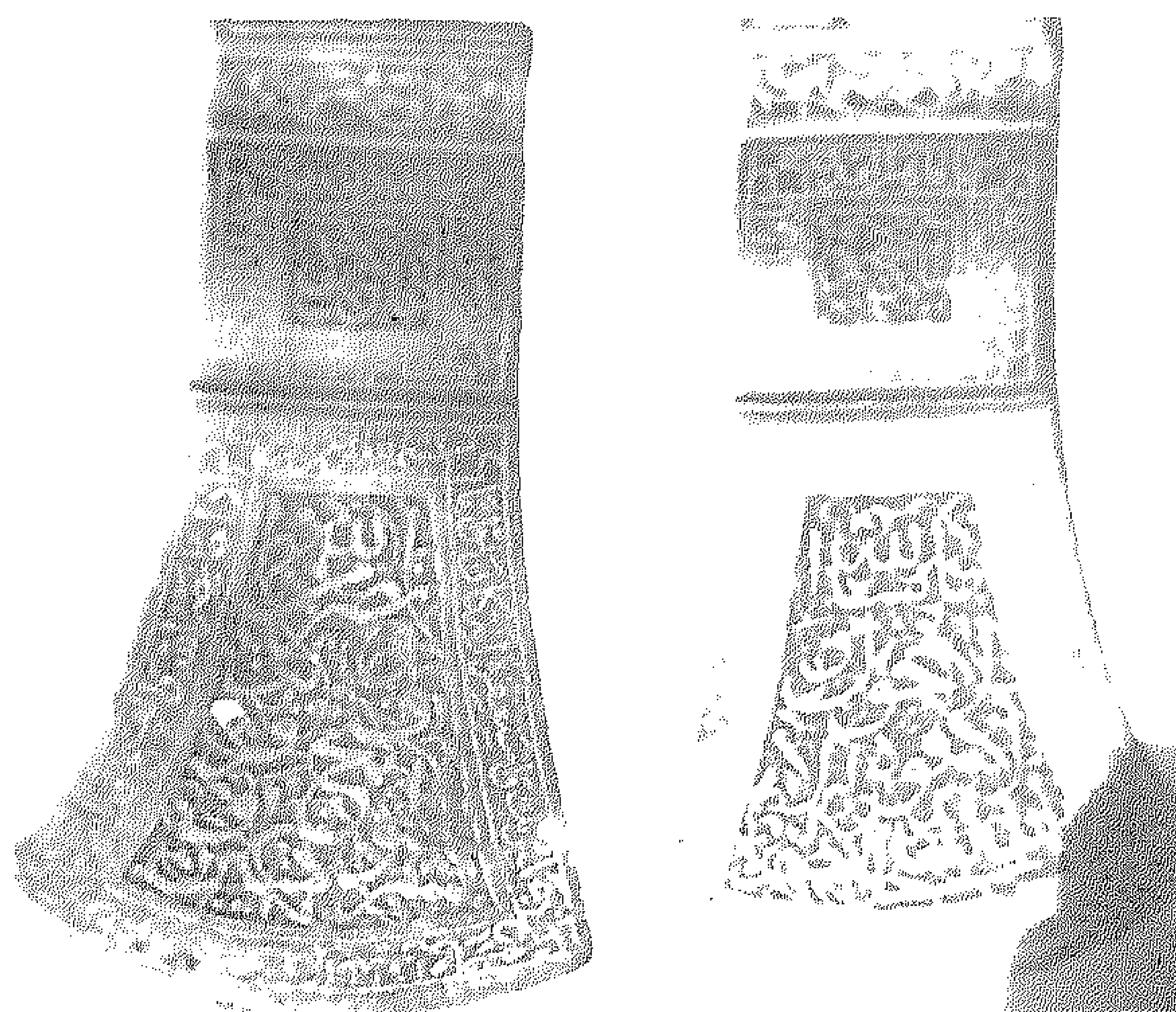
لوحة (٩٠) تفاصيل من اللوحة ٨٨



لوحة (٩١) سيف من الصلب . من المحتمل ايران
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة (٩٢) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٩٣) طبر من الصلب . ايران (١١٤٨ هـ / ١٧٣٥ م)
(بمتحف Poldi - Pezzdi) ميلانو - ايطاليا . عن :
Melikian - Chirvani : The Tabarzins of Lotf' Ali. PLs.127-128.



لوحة (٩٤) زهرية من النحاس . ايران القرن (١١ - ١٢ هـ/١٧ - ١٨ م) بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم السجل (١٥١٤) . تنشر لأول مرة.



لوحة (٩٥) تفاصيل من اللوحة السابقة.



لوحة (٩٦) اداة فلكية . ايران . القرن (١١ هـ / ١٧ م)
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . رقم السجل
(١٥٣٣٧) . تنشر لأول مرة.

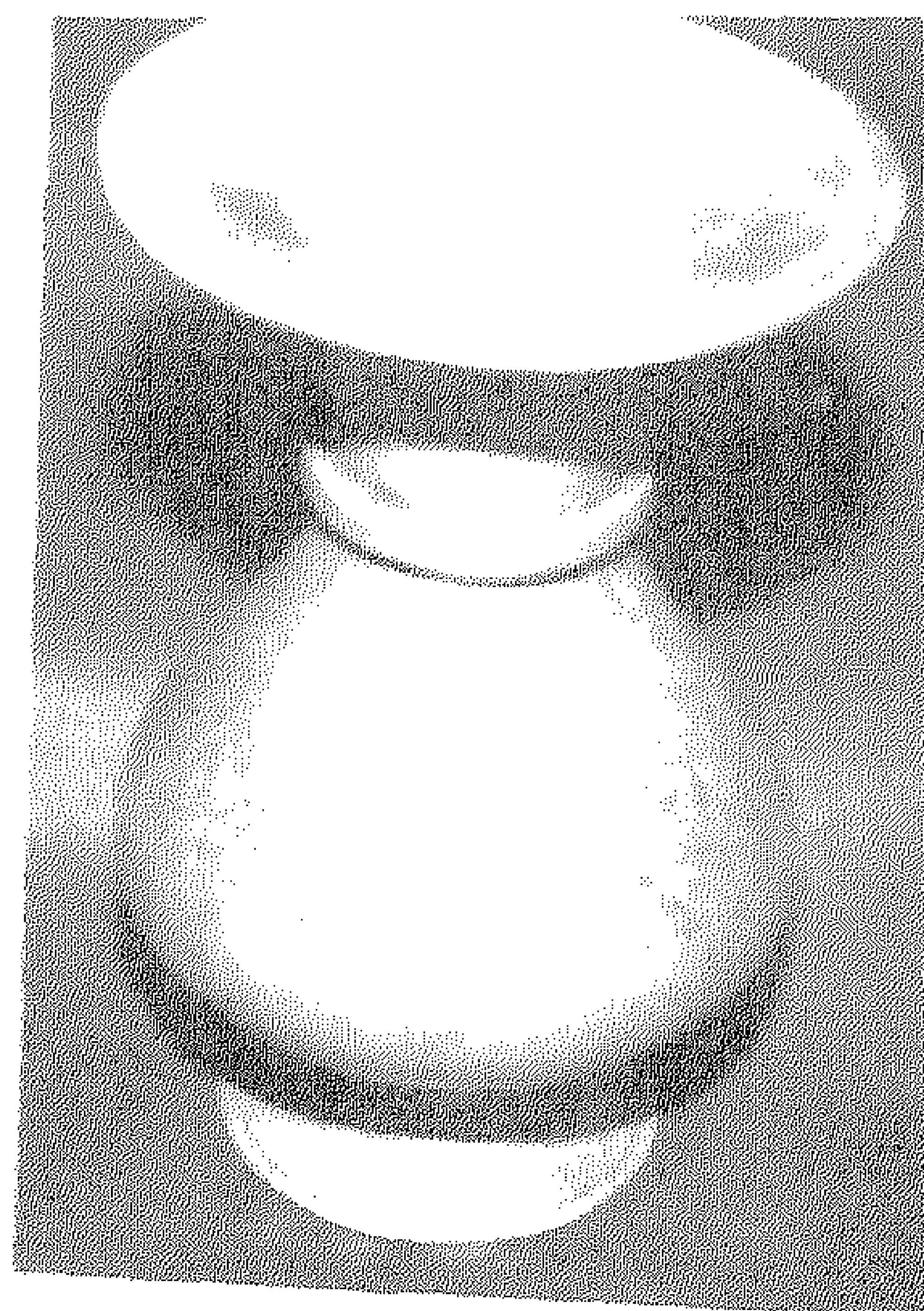


لوحة (٩٧) صحن من البرنز . إيران . القرن (١١-١٢ هـ / ١٧-١٨ م)
بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة . رقم السجل
(١٥١٢) ينشر لأول مرة .

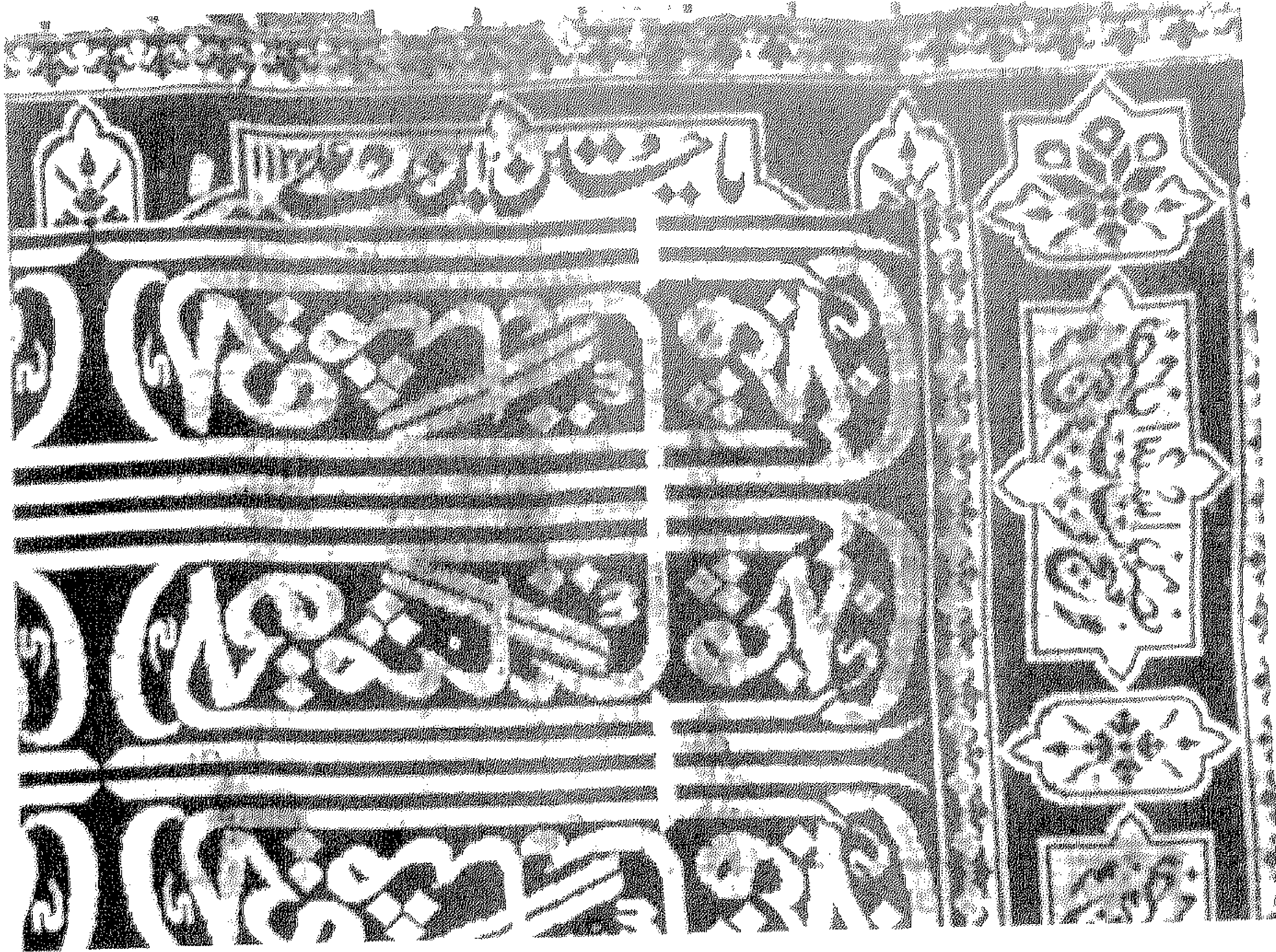


لوحة (٩٨) تفاصيل من اللوحة السابقة



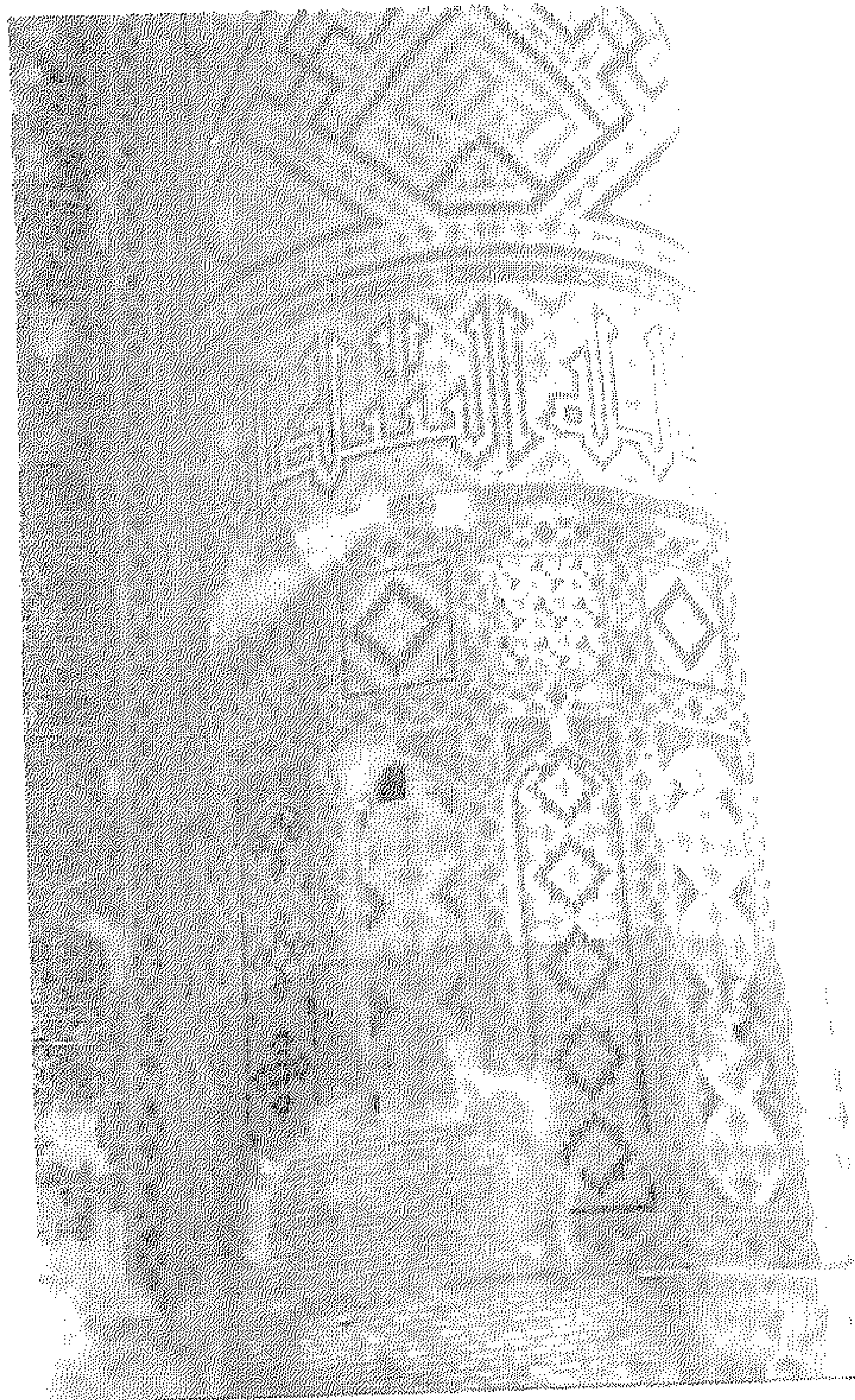


لوحة (٩٩) إناء من النحاس المكفت بالفضة. مصر القرن (٩ ٨ هـ / ١٤ ١٥م) بمتحف كلية الآثار - جامعة القاهرة رقم السجل (١٤٦٧) عن : زكى حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . شكل ٥٢٨ .ص ١٧٣.

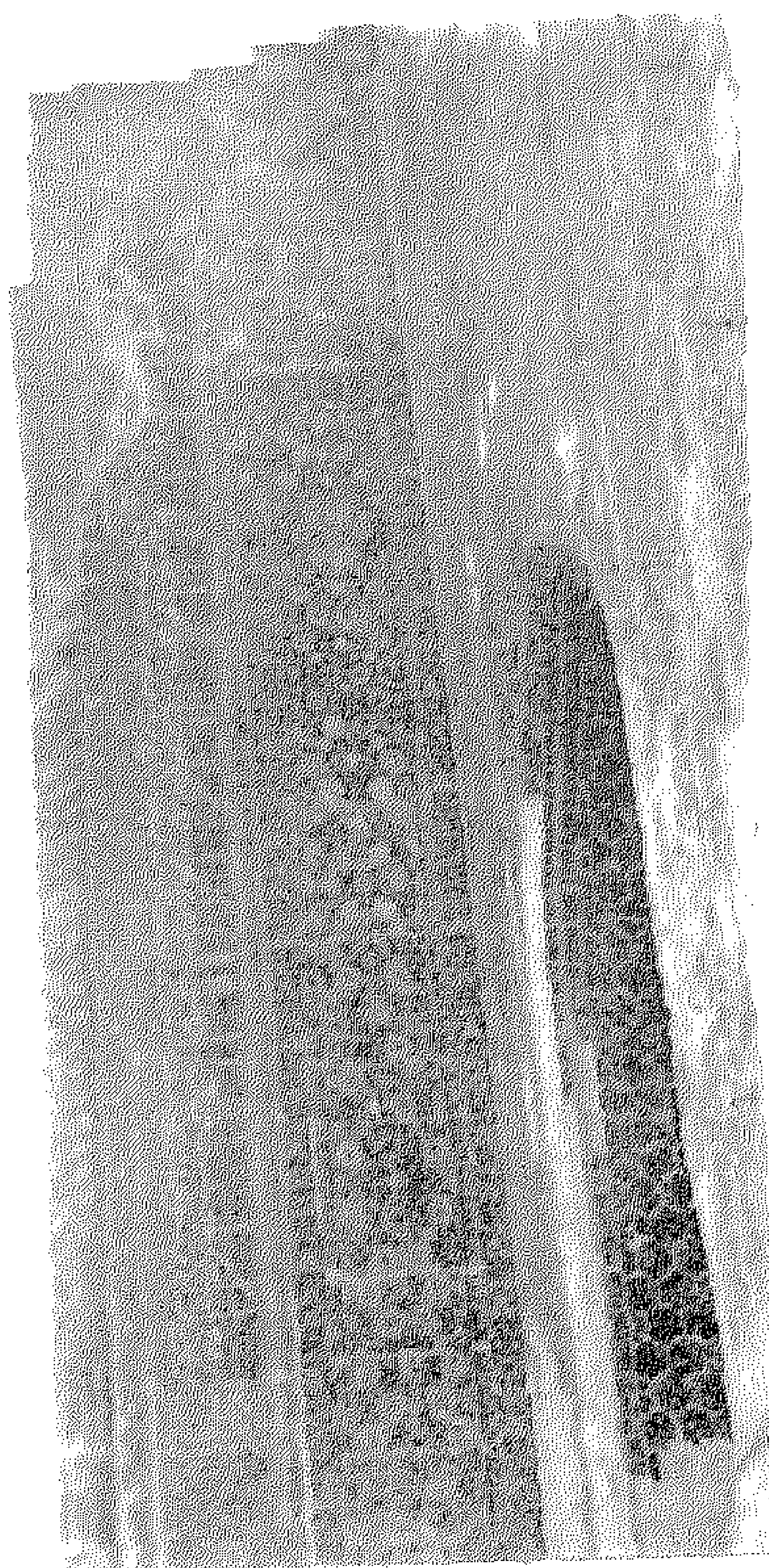


لوحة (١٠٠) قطعة من قماش الحرير . ايران . (١١٢٣ هـ / ١٧١٠ م) عن:

Welch : Calligraphy in the Arts of the Muslim world. fig . 64 . P.15.



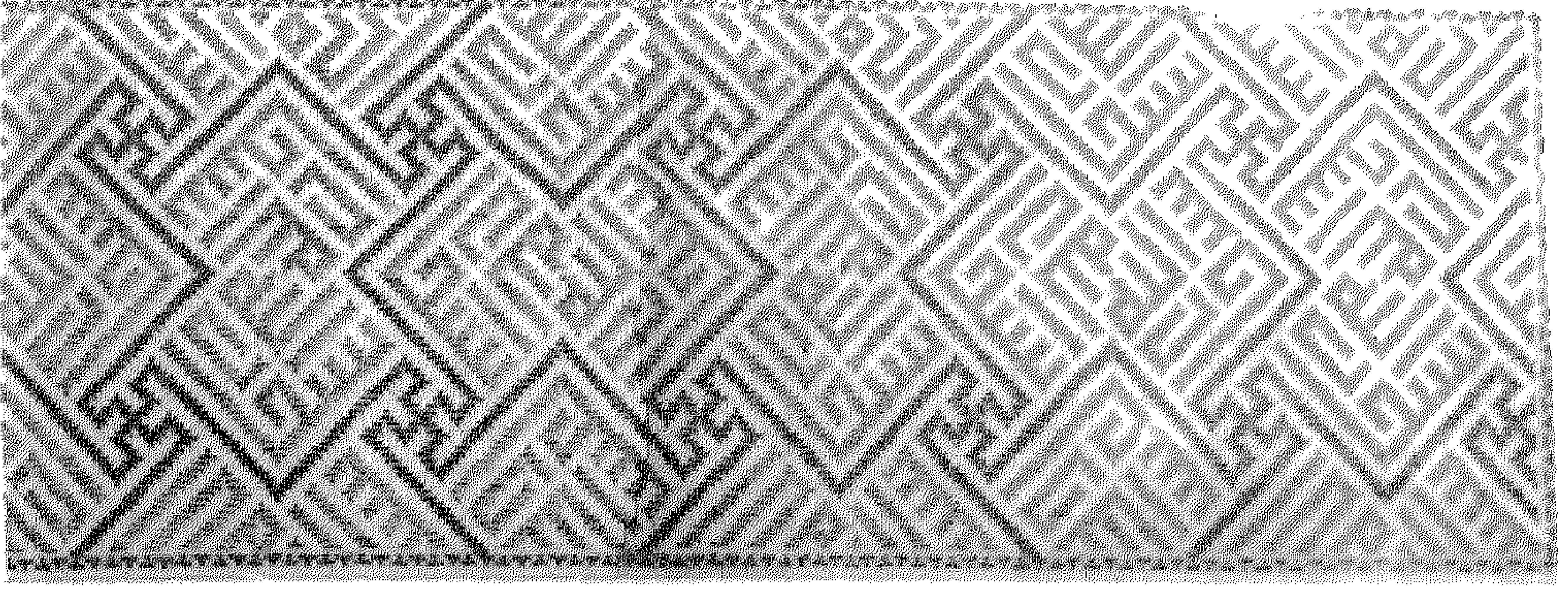
لوحة (١٠١) أحد جانبى كتلة مدخل «أق سراى» بمدينة شهر سبز.



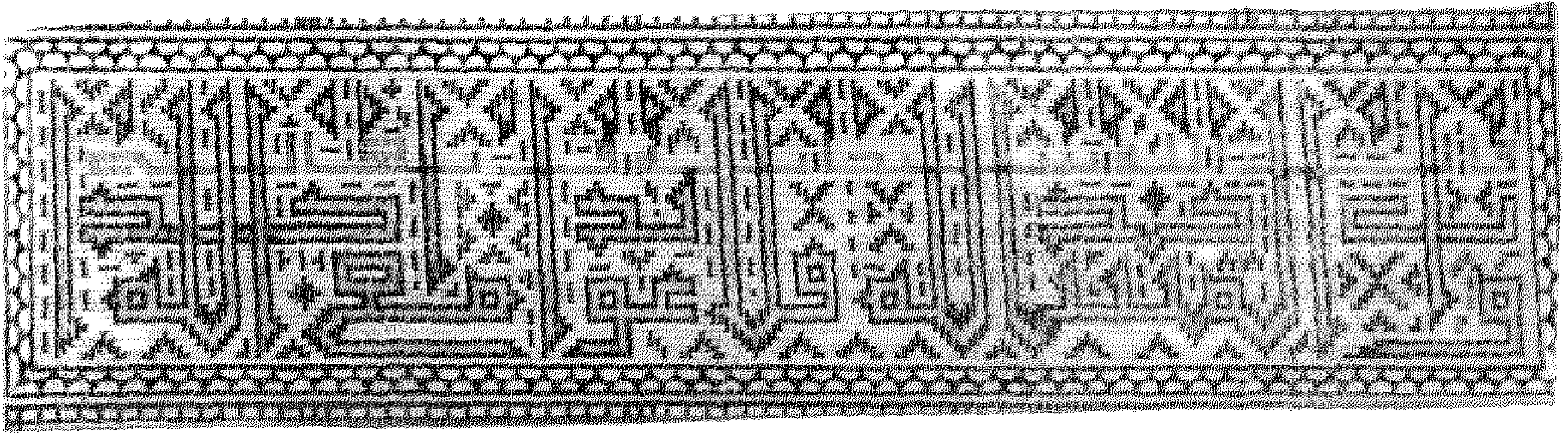
لوحة (١٠٢) نص كتابى بحجر مدخل .أق سراى ..



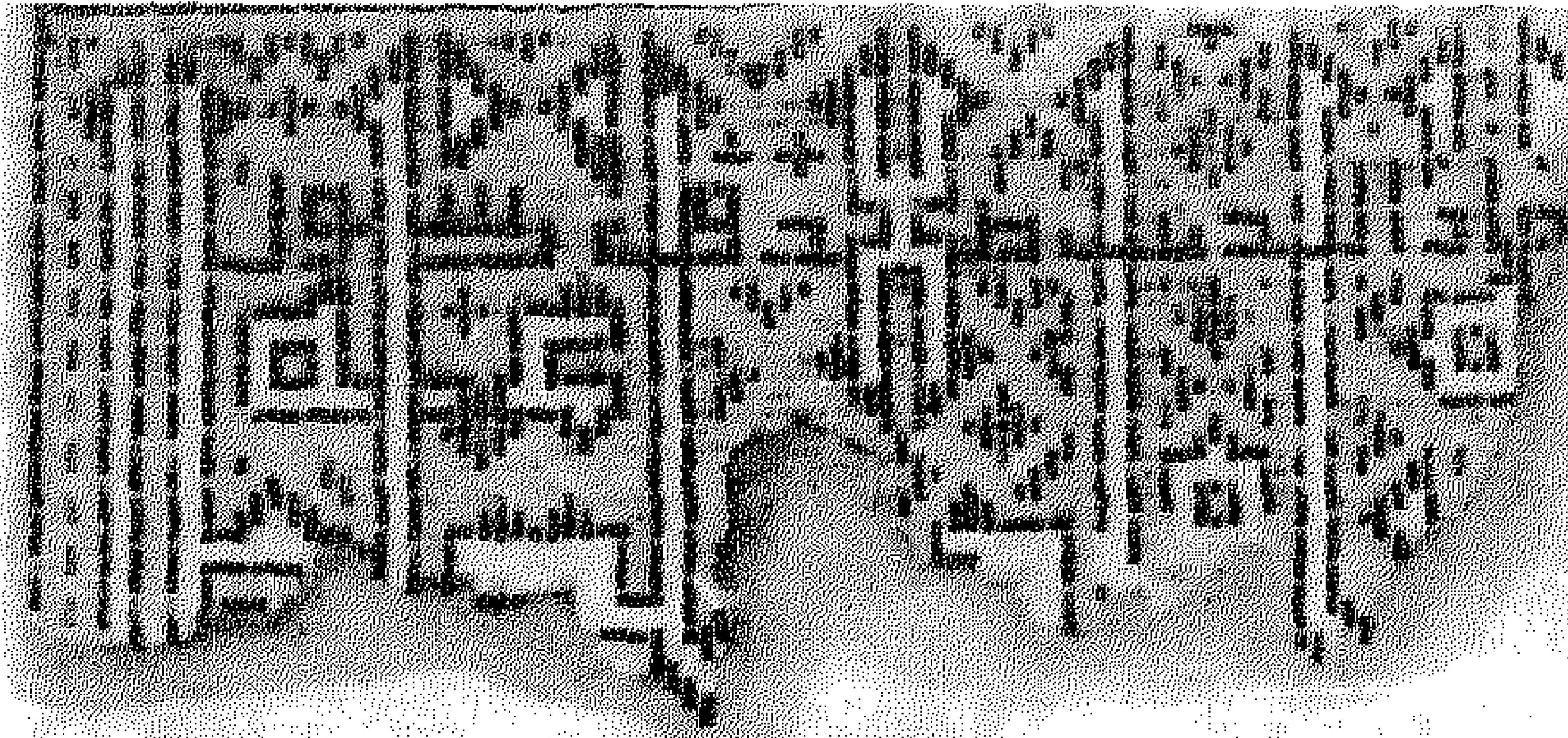
لوحة (١٠٣) أحد النصوص الكتابية بالمدخل الرئيسى لمسجد بيبى خانم
عن : آثار الإسلام التاريخية بالاتحاد السوفيتى.

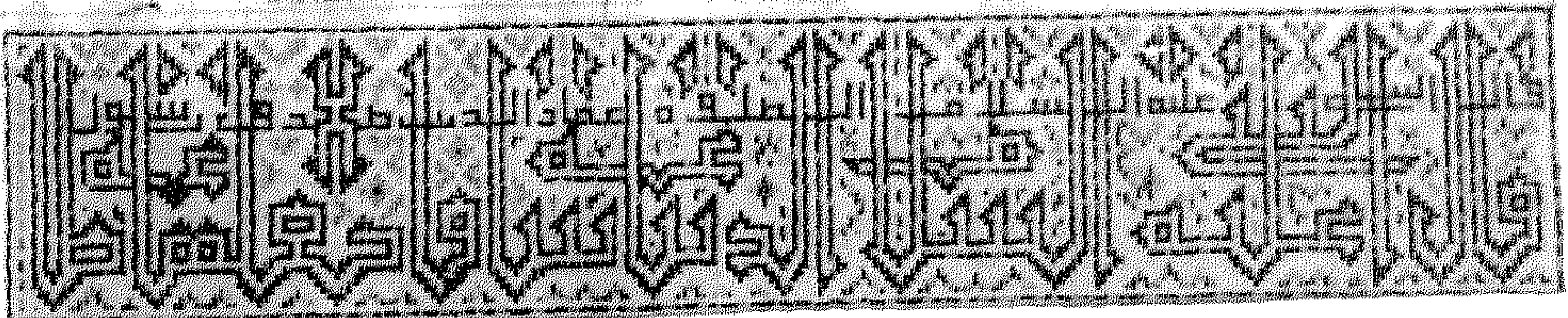


لوحة (١٠٤) نص كتابي بالواجهة الشرقية الرئيسية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار بمدينة طشقند. تنشر لأول مرة.

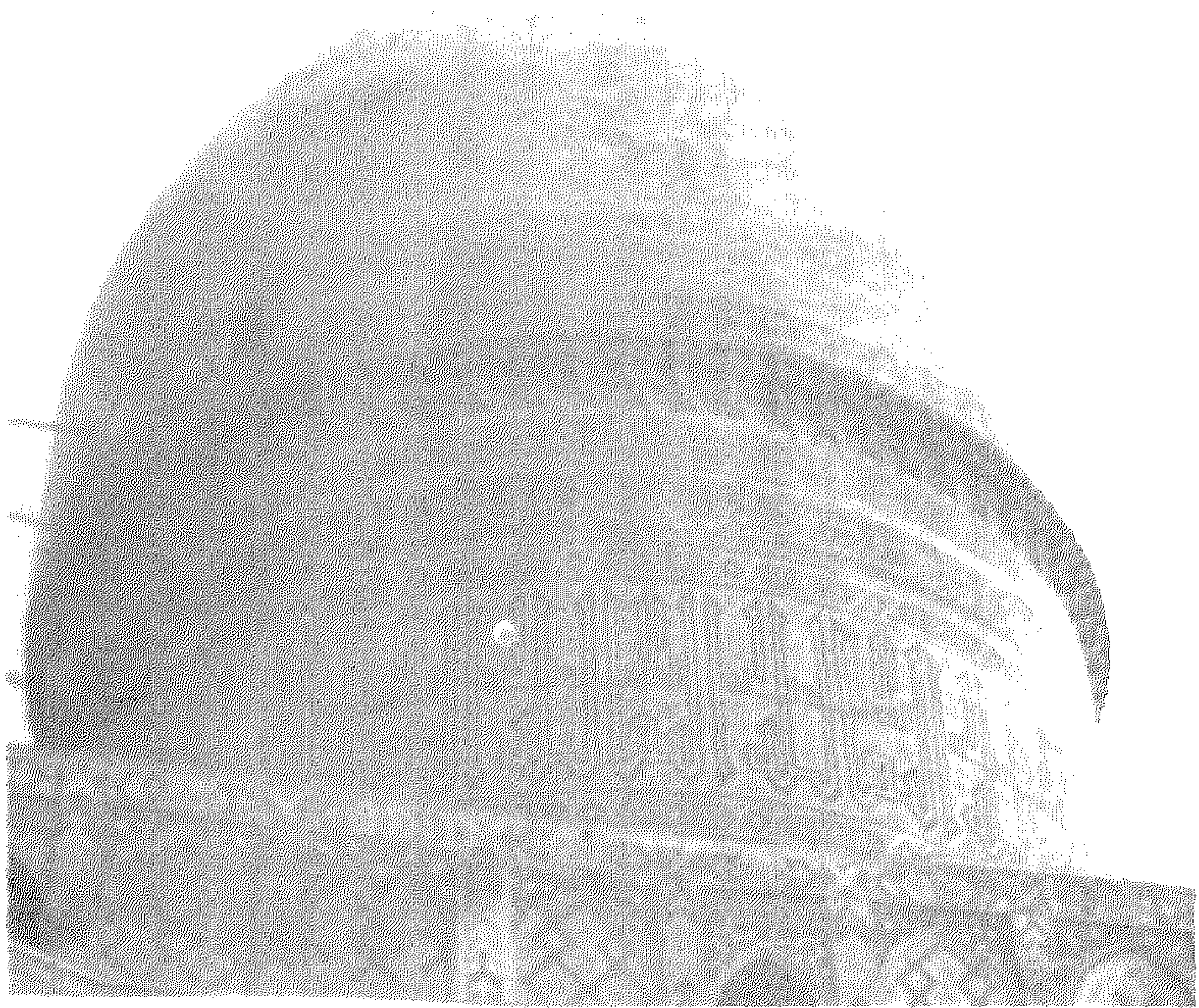


لوحة (١٠٥) نص كتابي بالواجهة الشرقية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار بمدينة طشقند. تنشر لأول مرة.

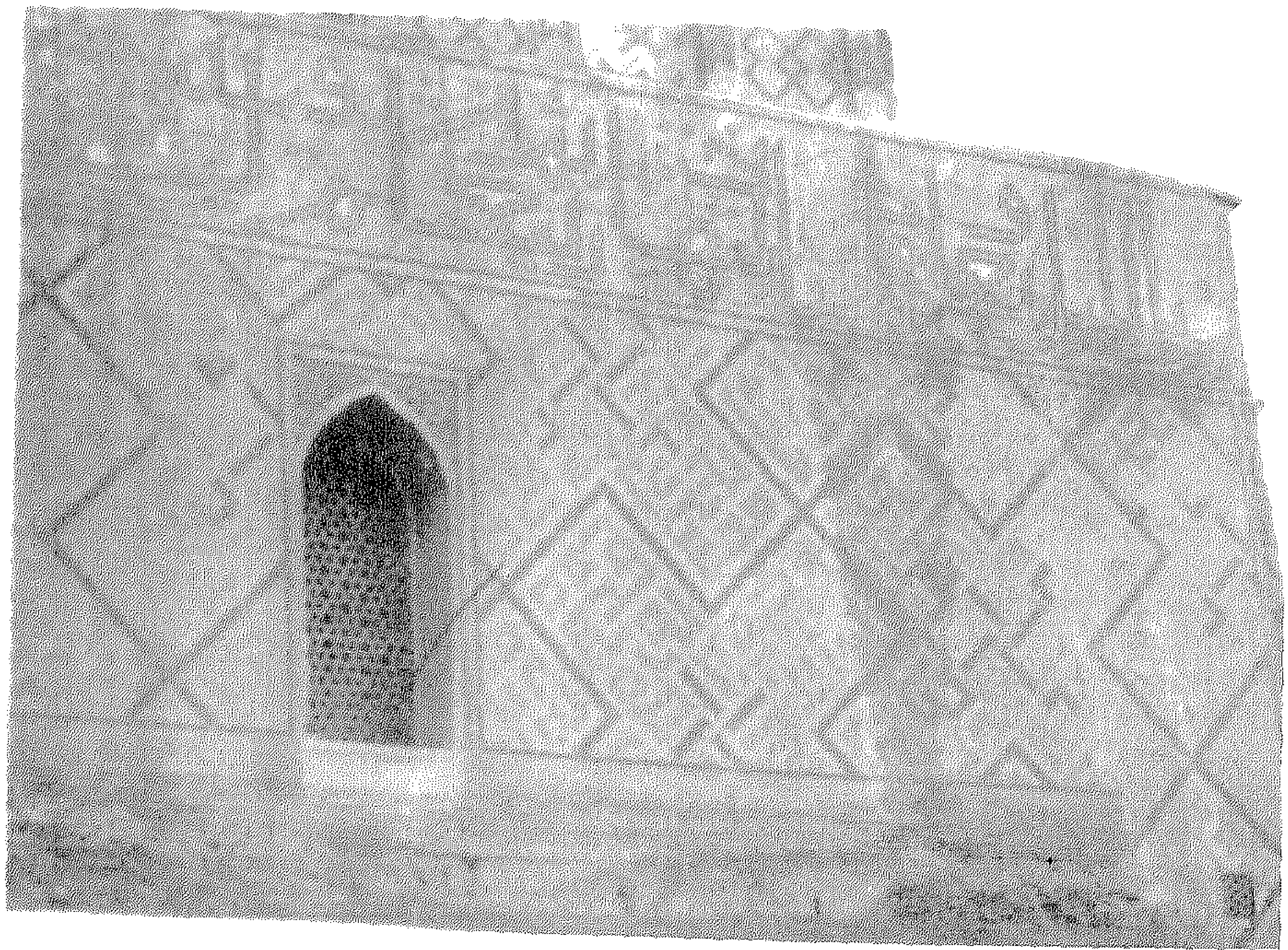




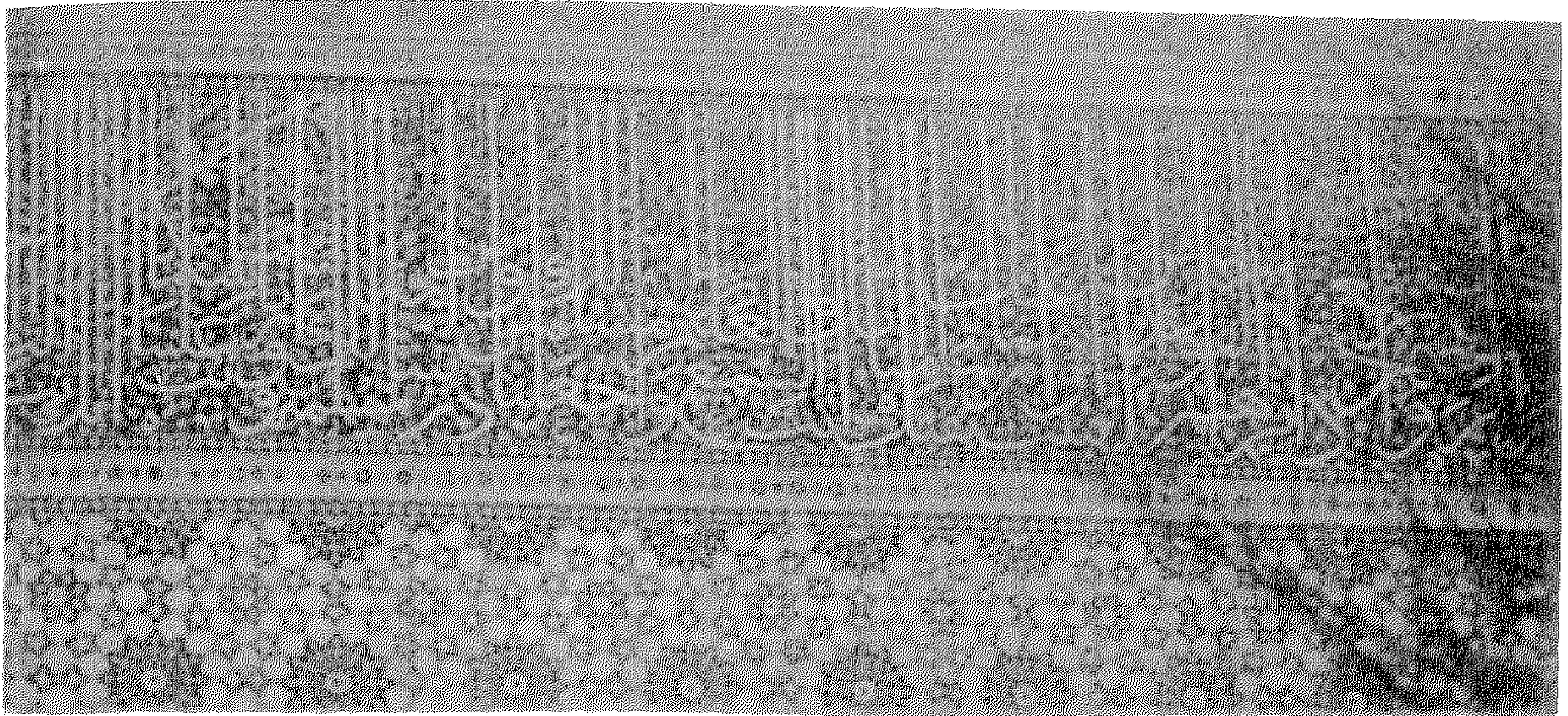
لوحة (١٠٦) نص كتابي بالواجهة الشرقية لمسجد بيبي خانم
صورة أرشيفية بمعهد ترميم الآثار طشقند. تنشر لأول مرة.



لوحة (١٠٧) إحدى قباب مسجد بيبى خانم بسمرقند.



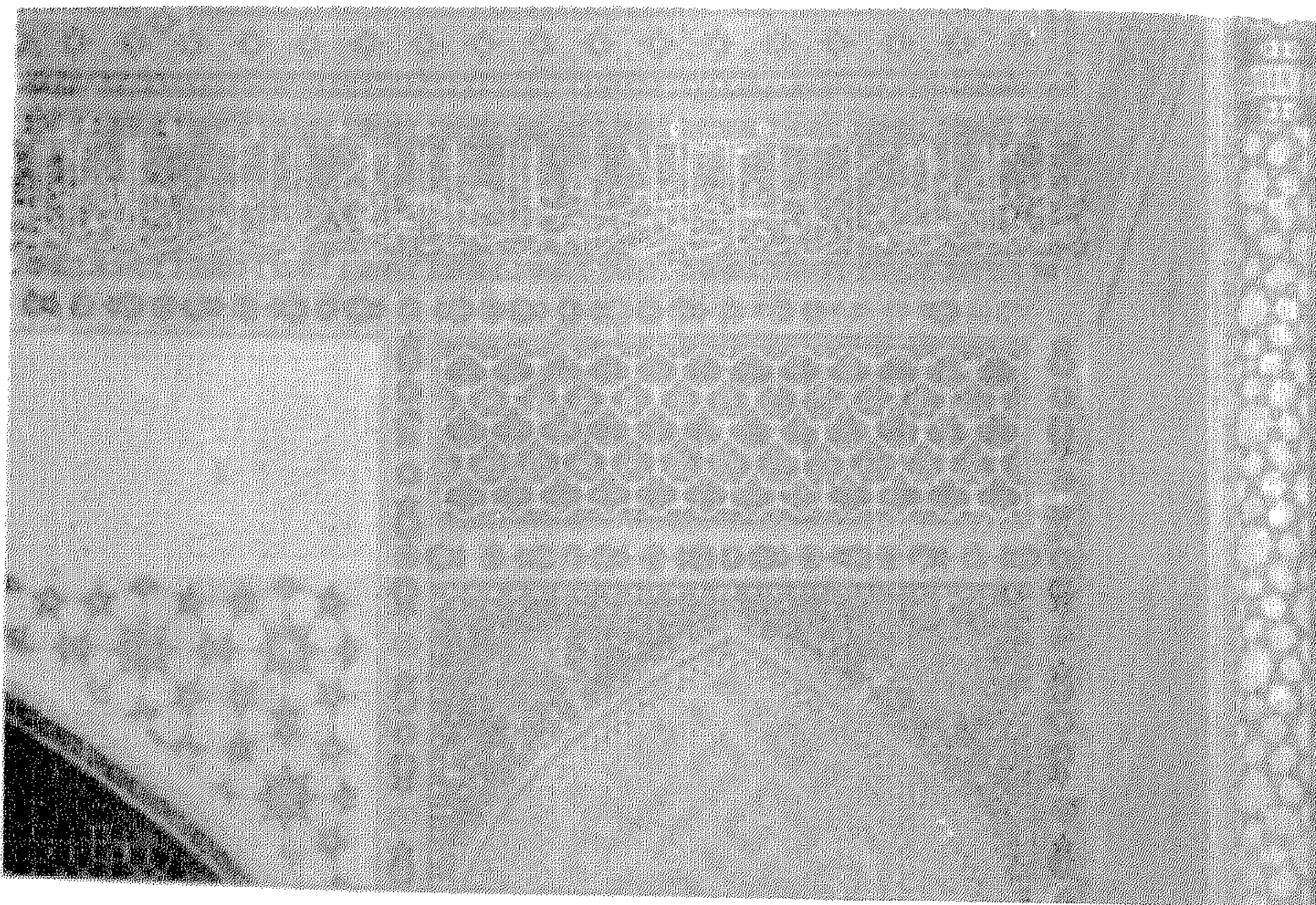
لوحة (١٠٨) الجدار الشمالى للأيوان الغربى - الرئيسى - لمسجد بيبى خانم.



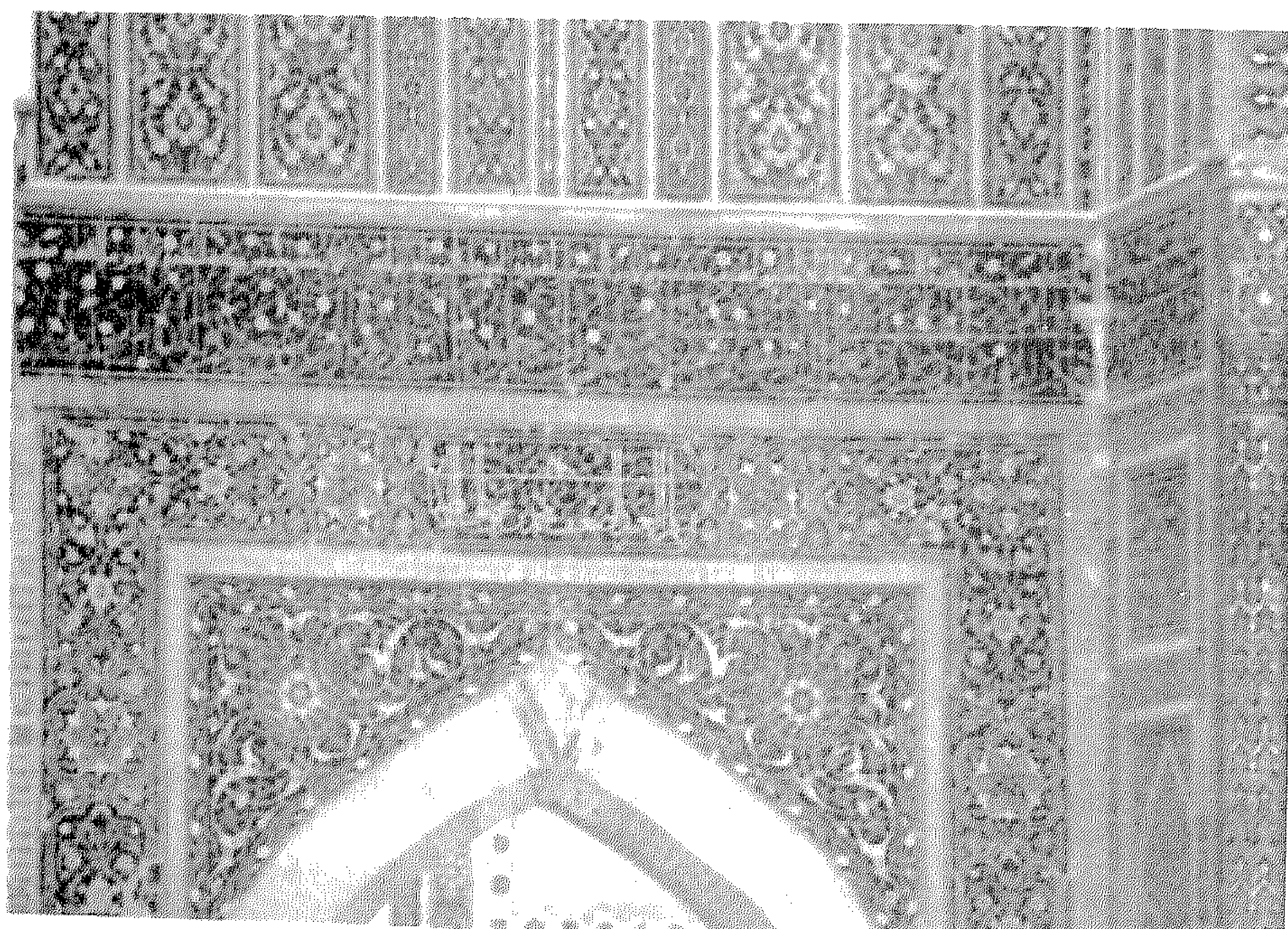
لوحة (١٠٩) أعلى واجهة الريوان الغربى لمسجد بيبى خانم.



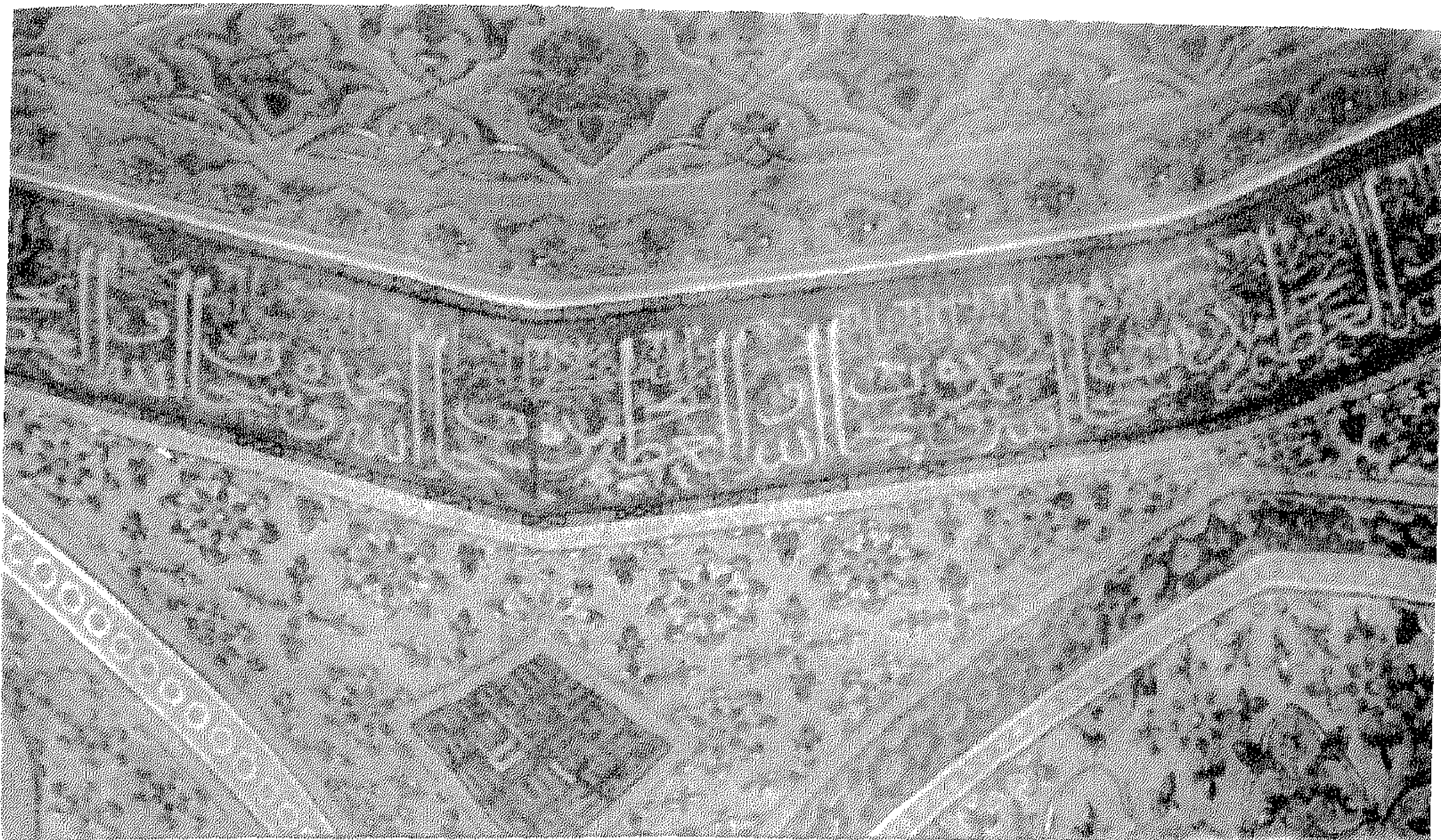
لوحة (١١٠) نص كتابى داخل الإيوان الغربى لمسجد بيبى خانم.



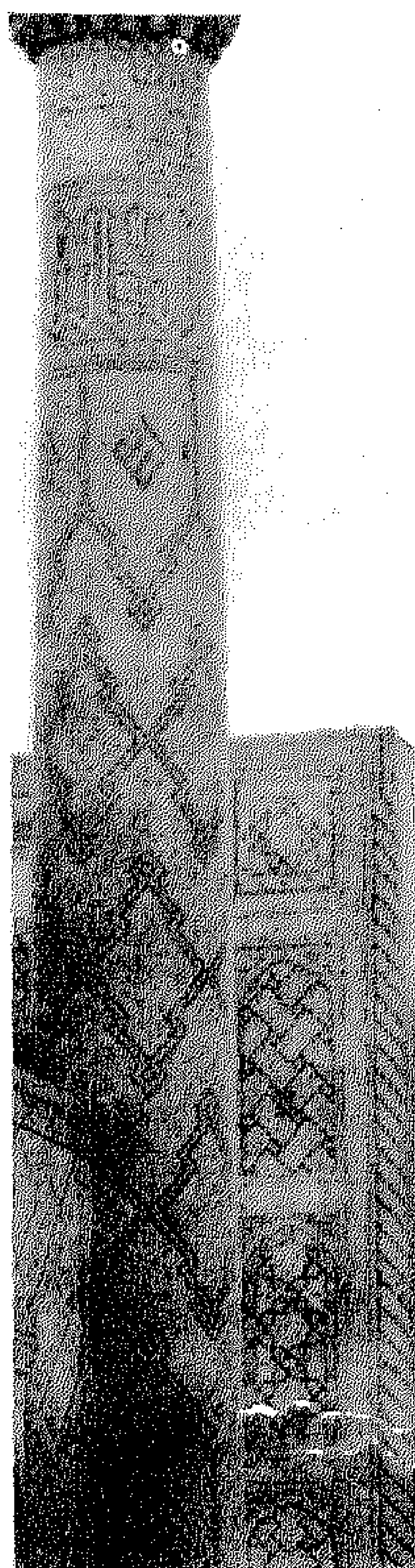
لوحة (١١١) صدر الإيوان القربى لمسجد بيبى خانم.



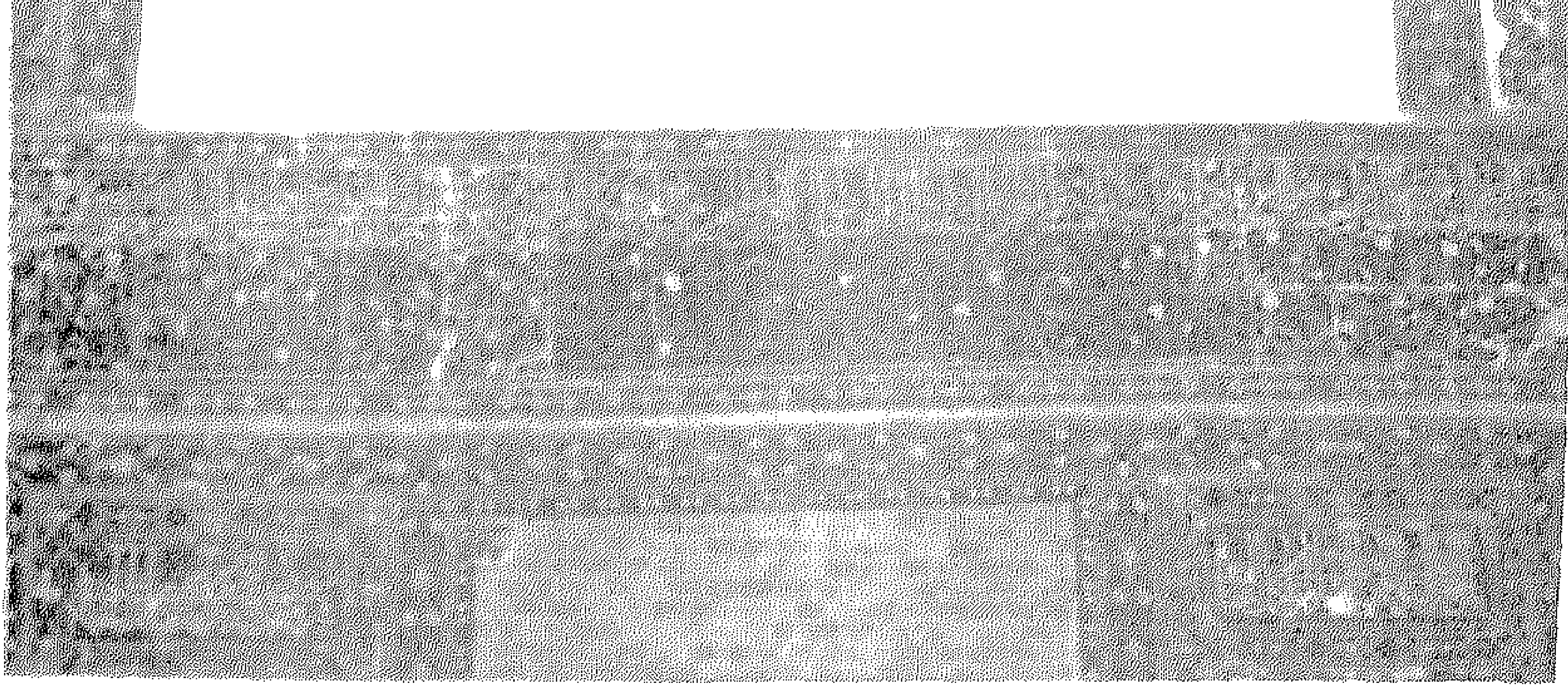
لوحة (١١٢) حجر مدخل ضريح كور أمير بسمر قند.



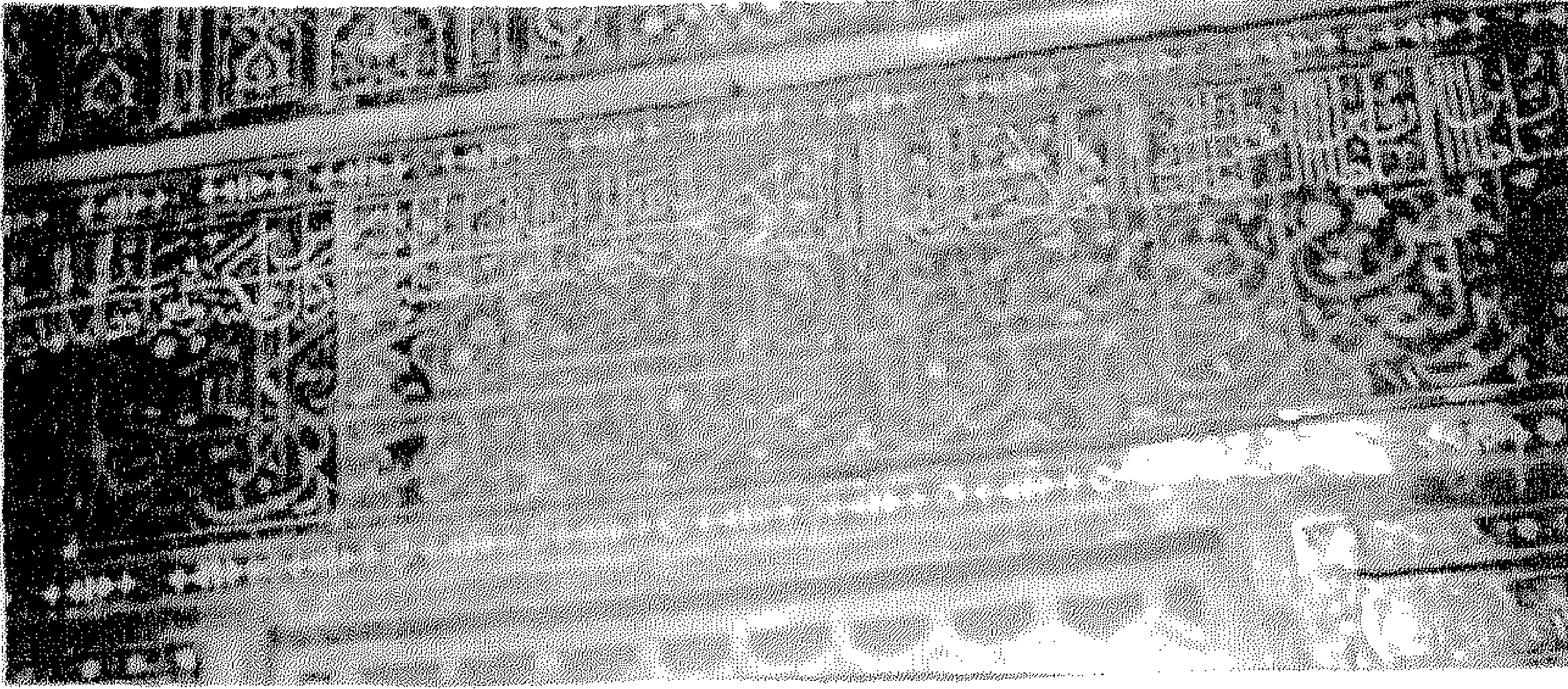
لوحة (١١٣) منطقة انتقال القبة التى تغطى ضريح كور أمير.



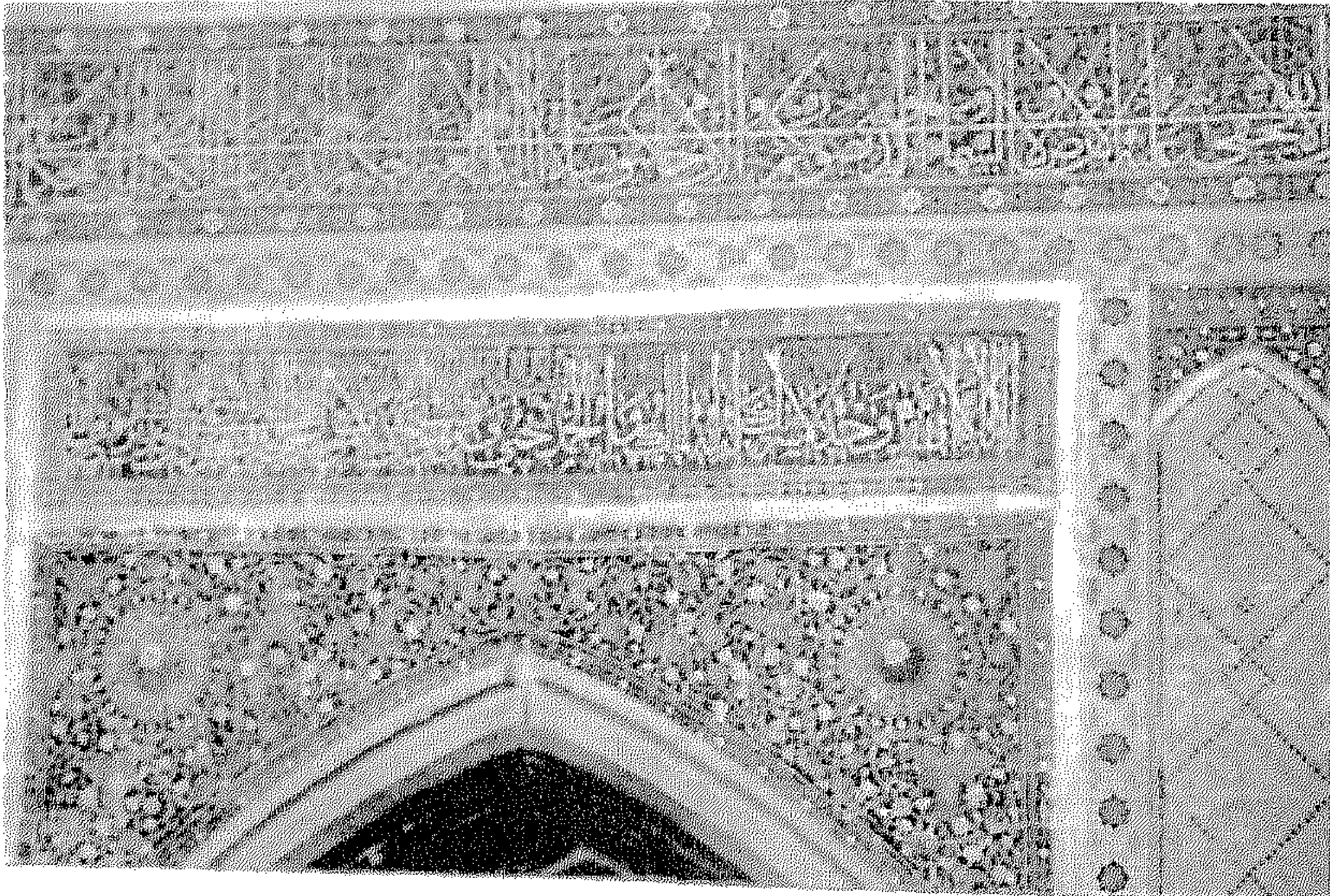
لوحة (١١٤) المئذنة الجنوبية الشرقية لمدرسة مرزا ألغ بيك بسمرقند.



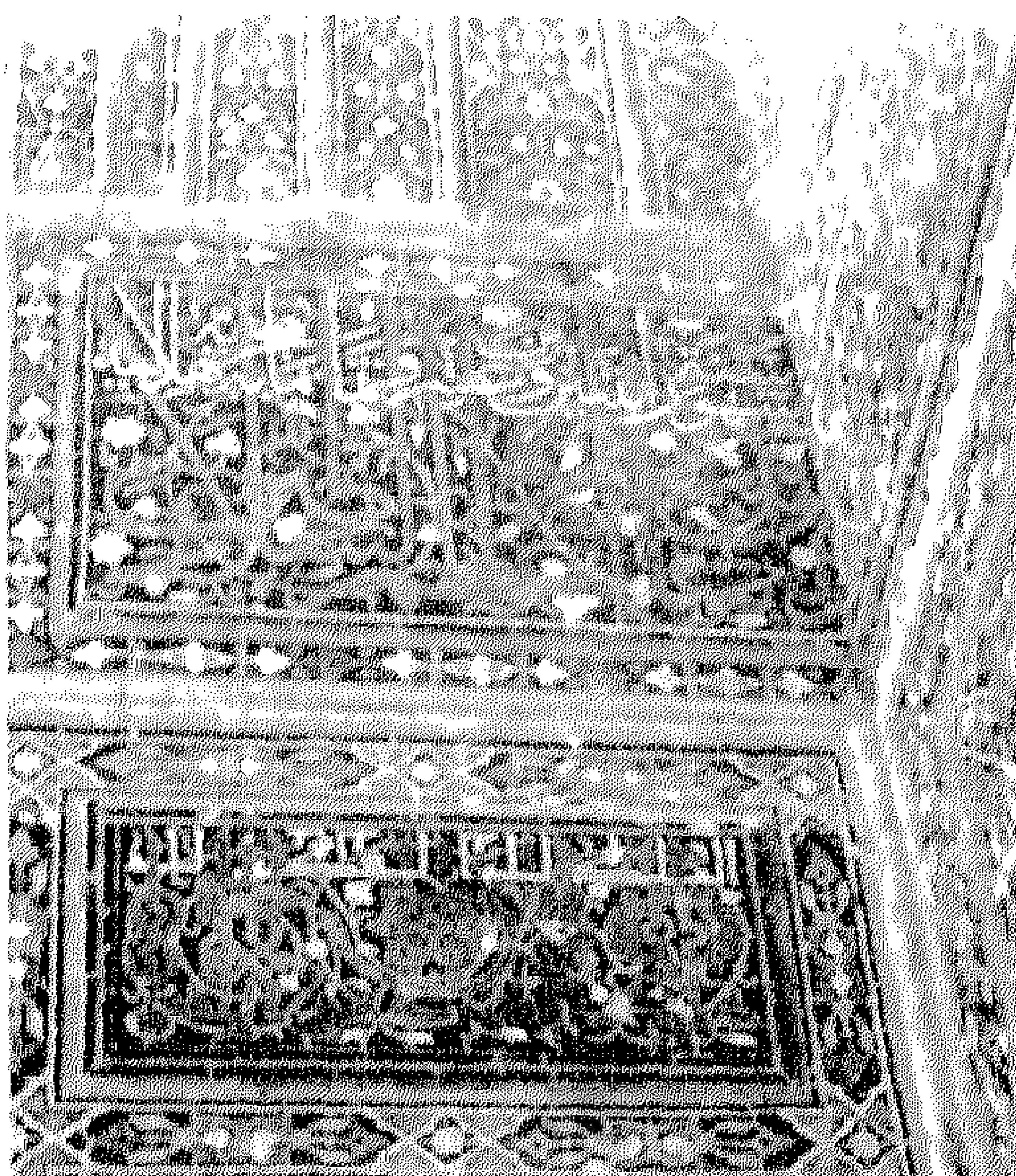
لوحة (١١٥) حجر المدخل الرئيسي - الشرقي - لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



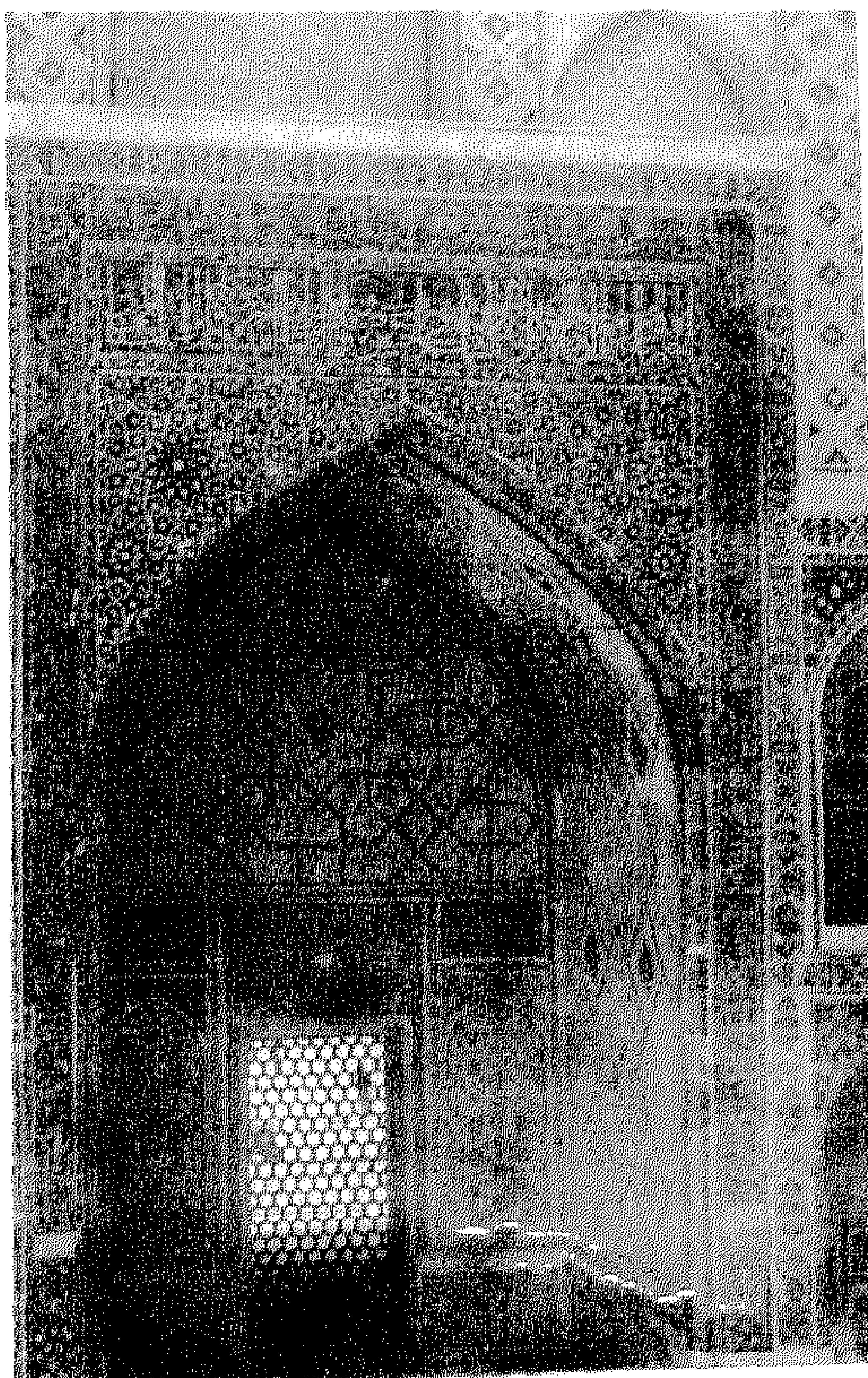
لوحة (١١٦) نص كتابي يعلو النافذة التي تتوسط حجر مدخل مدرسة ألغ بيك بسمرقند.



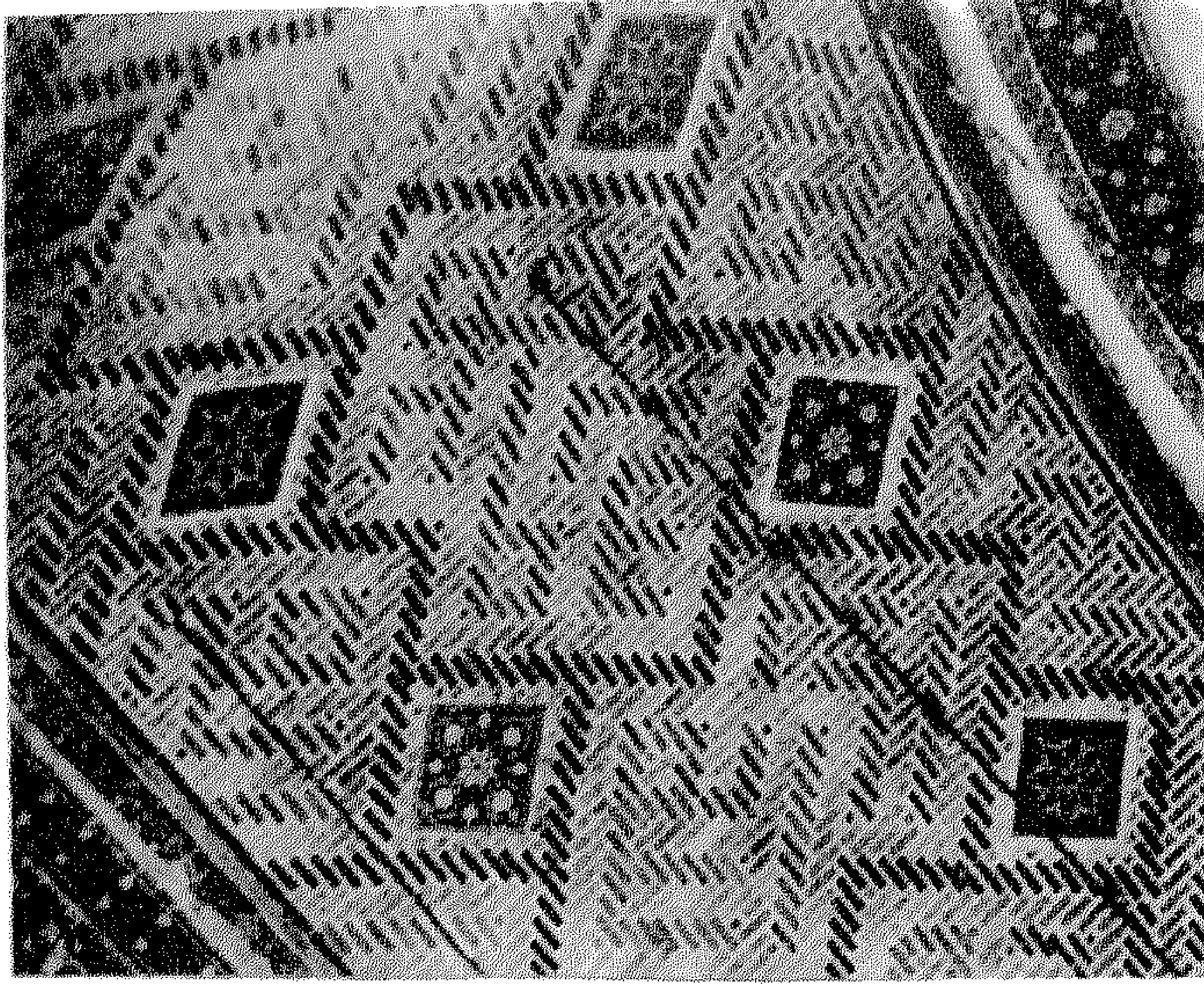
لوحة (١١٧) نص كتابي يعلو النافذة التي تتوسط حجر مدخل مدرسة ألغ بيك بسمرقند.



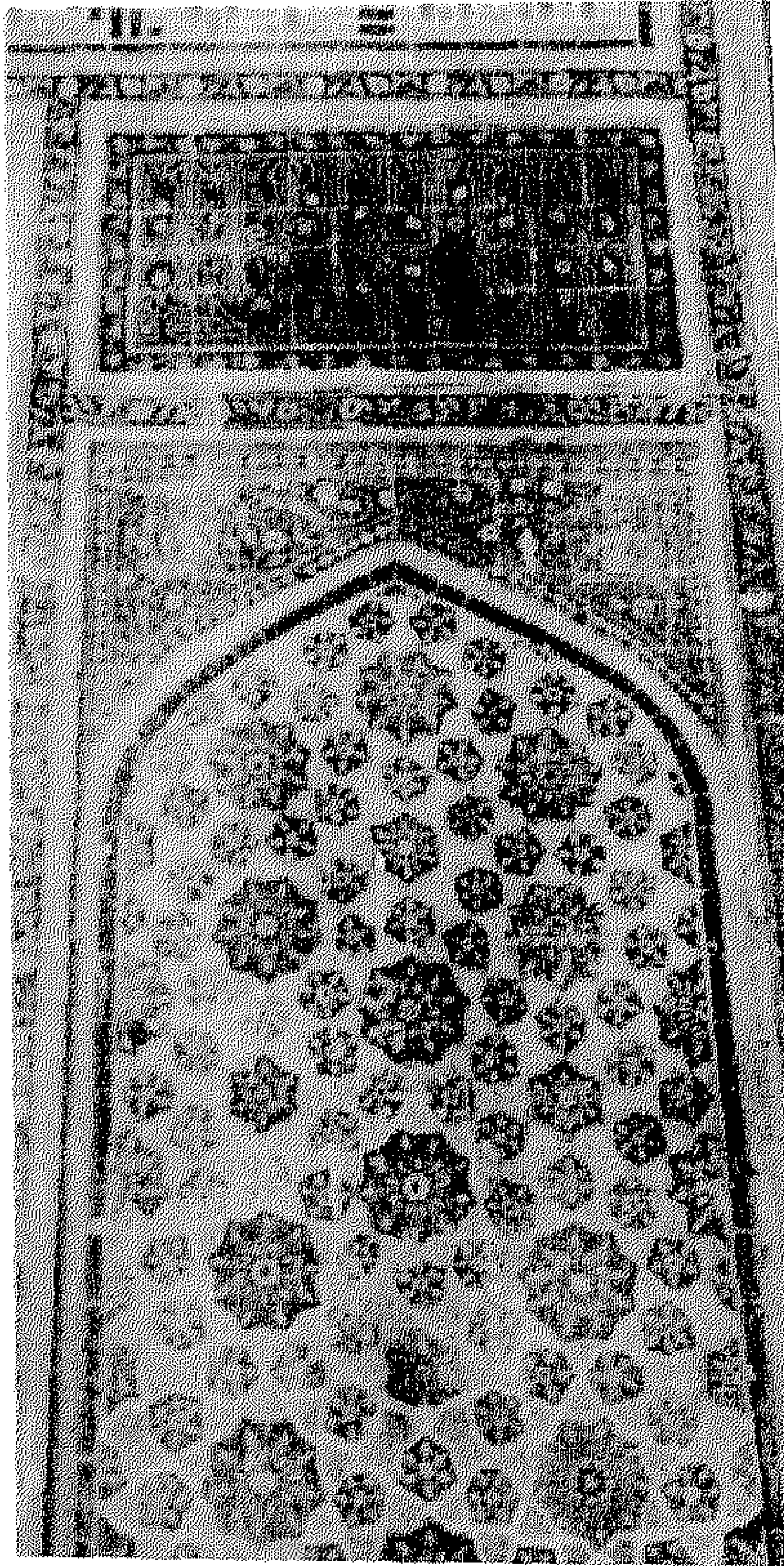
لوحة (١١٨) الجانب الأيسر من الايوان الغربى الرئيسى - لمدرسة ألغ بيك بسمر قند.



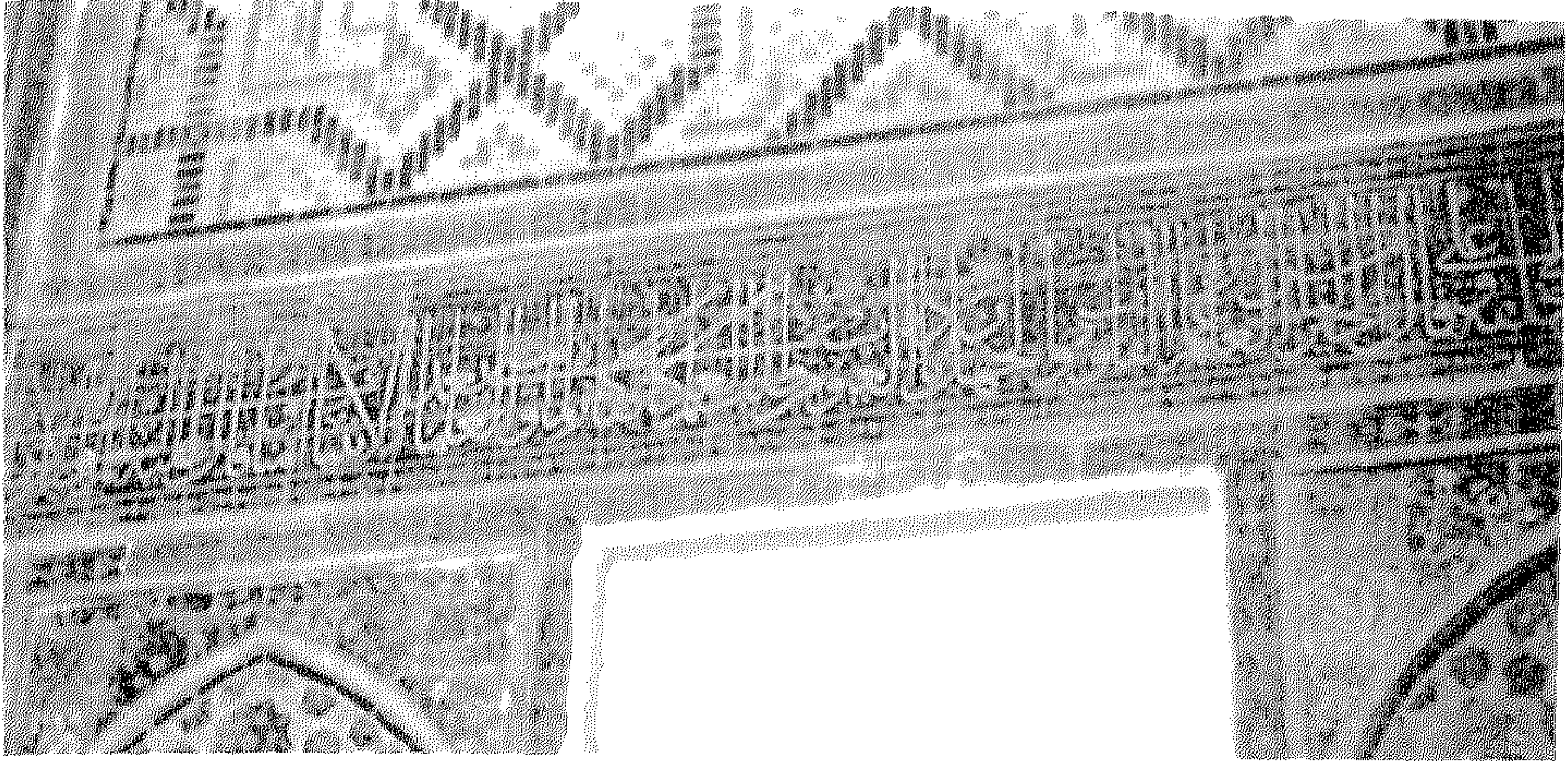
لوحة (١١٩) واجهة الايوان الشرقى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند.



لوحة (١٢٠) باطن عقد الايوان الغربى
لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



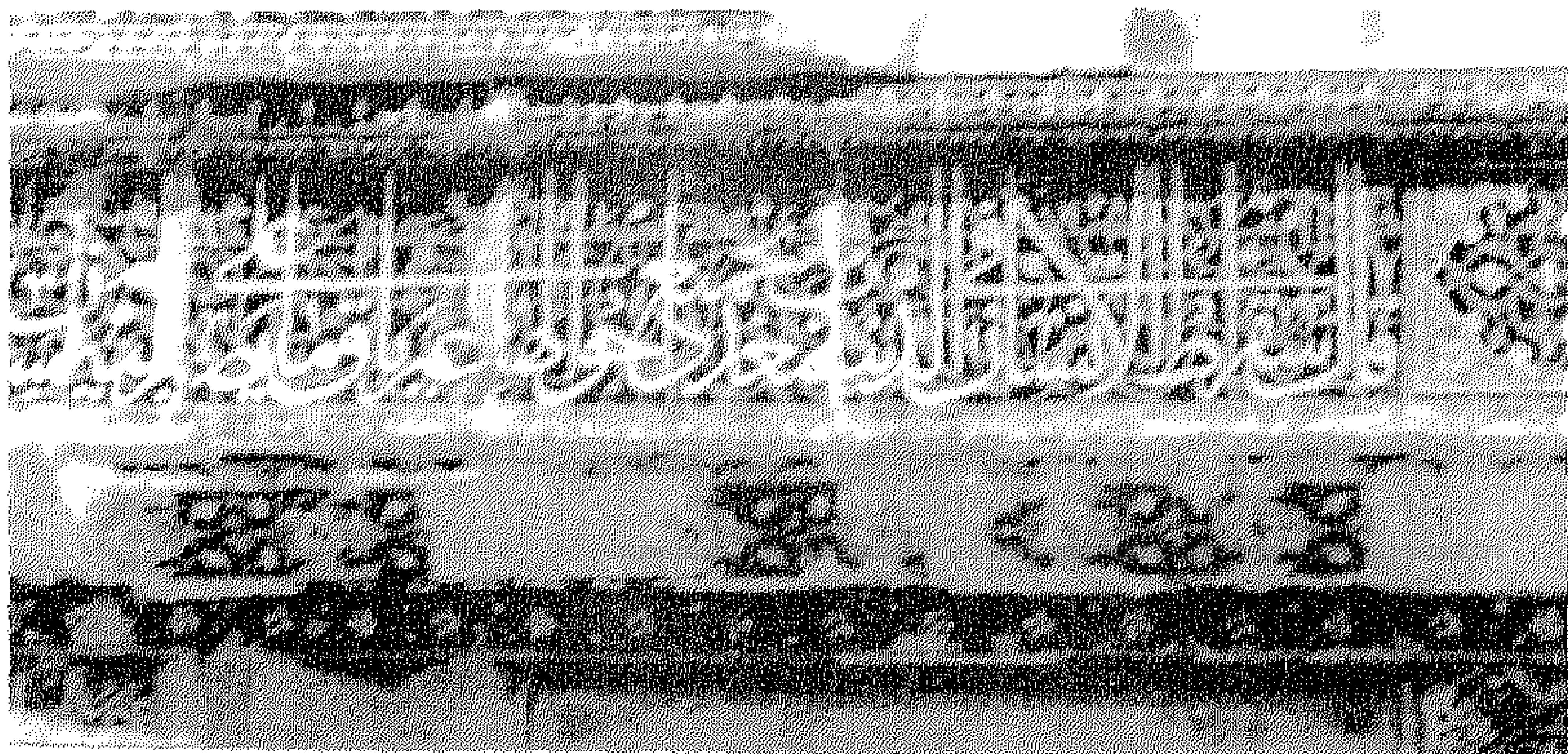
لوحة (١٢١) الجانب الأيمن من واجهة الإيوان الغربى
لمدرسة ألغ بيك بسمرقند.



لوحة (١٢٢) نص كتابى بصدر الإيوان الجنوبى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند.



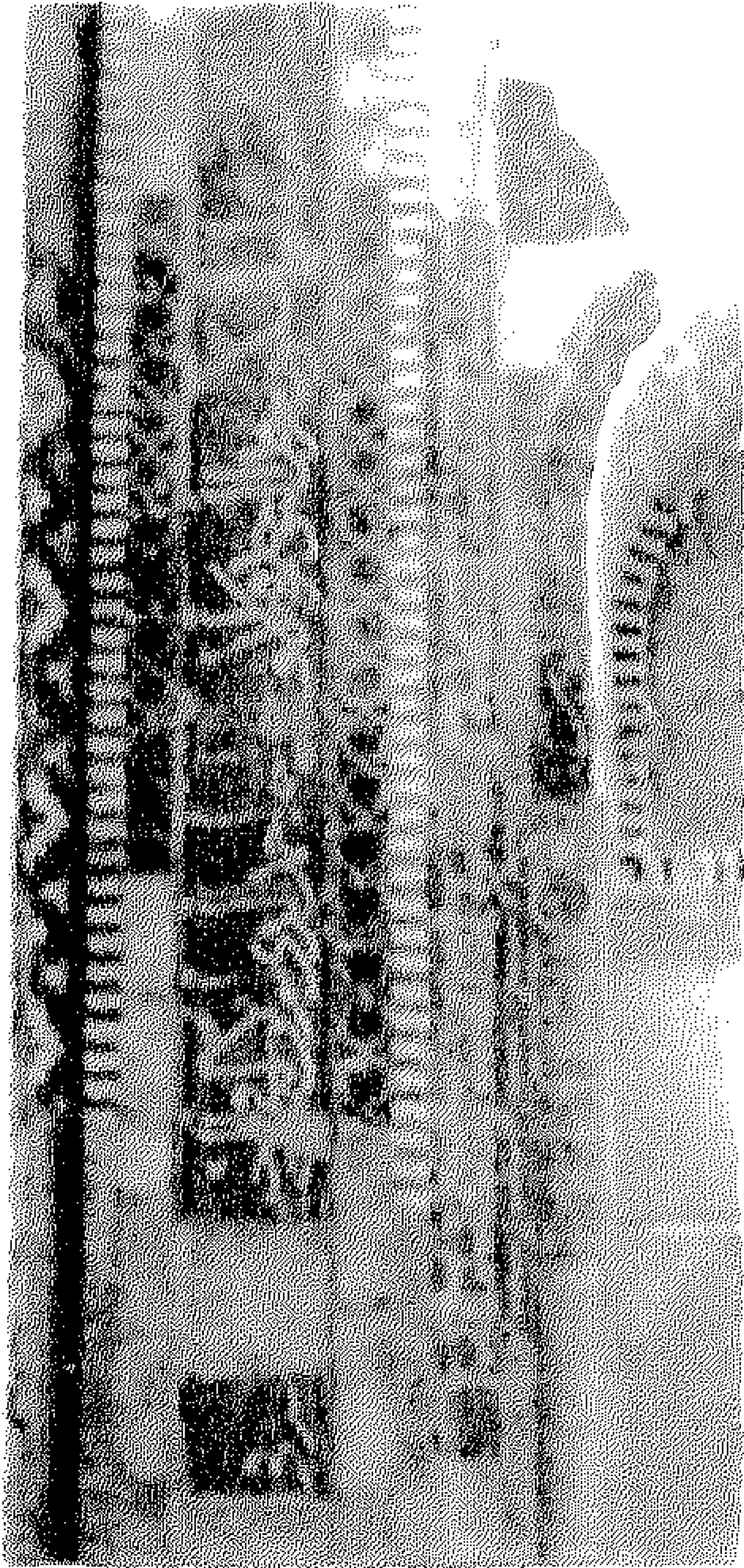
لوحة (١٢٣) نص كتابى أعلى واجهة الايوان الشمالى لمدرسة ألغ بيك بسمر قند.



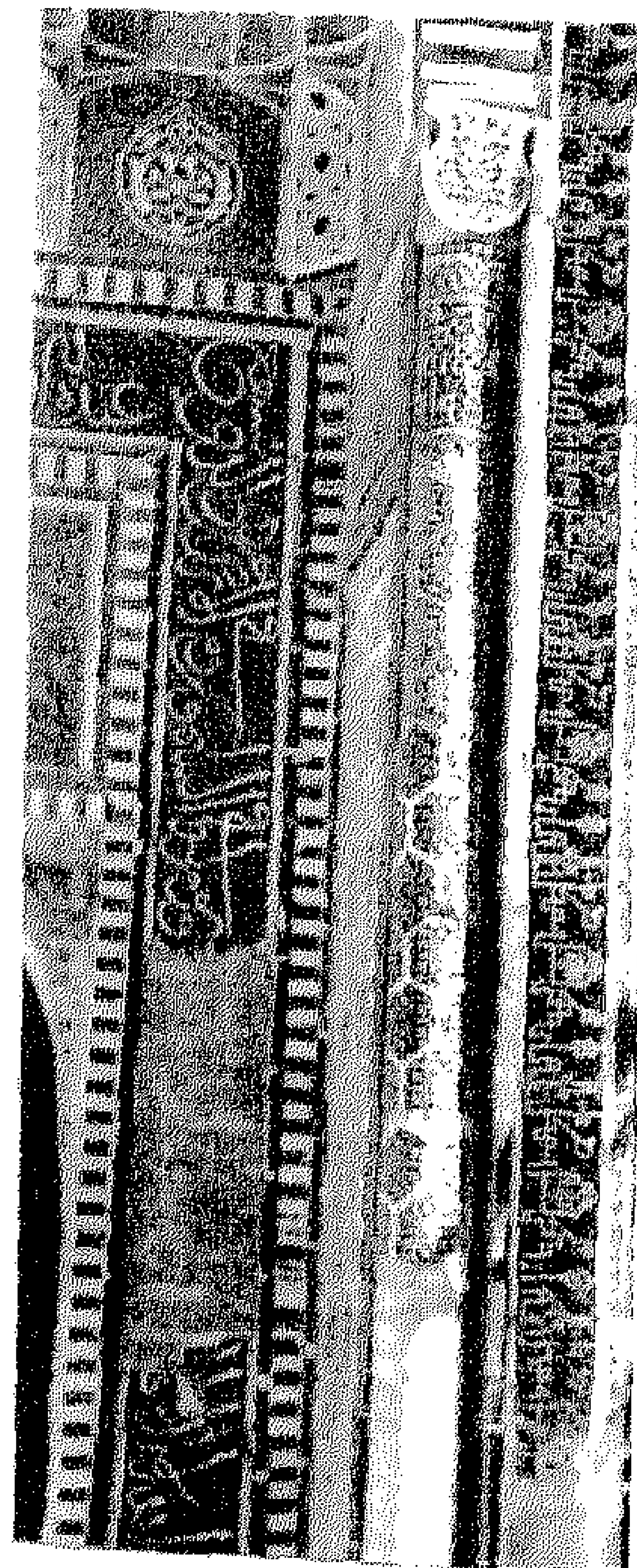
لوحة (١٢٤) نص كتابى بالجانب الأيمن من كتلة مدخل ضريح شرين أقا بسمر قند.



لوحة (١٢٥) نص كتابى بواجهة ضريح القاضى زاده الرومى بسمر قند.



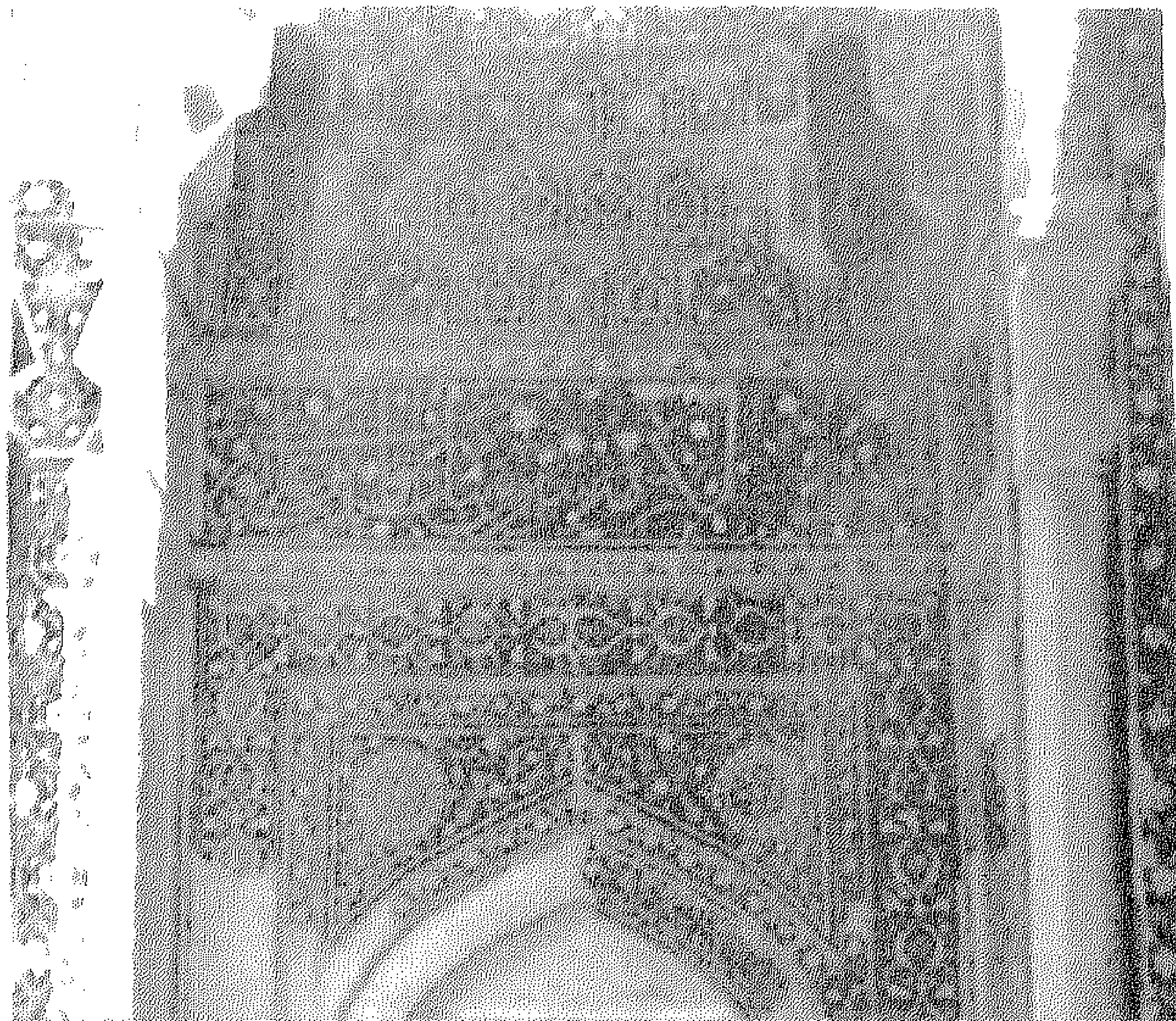
لوحة (١٢٦) الجانب الأيسر من واجهة ضريح خواجه أحمد بسمر قند.



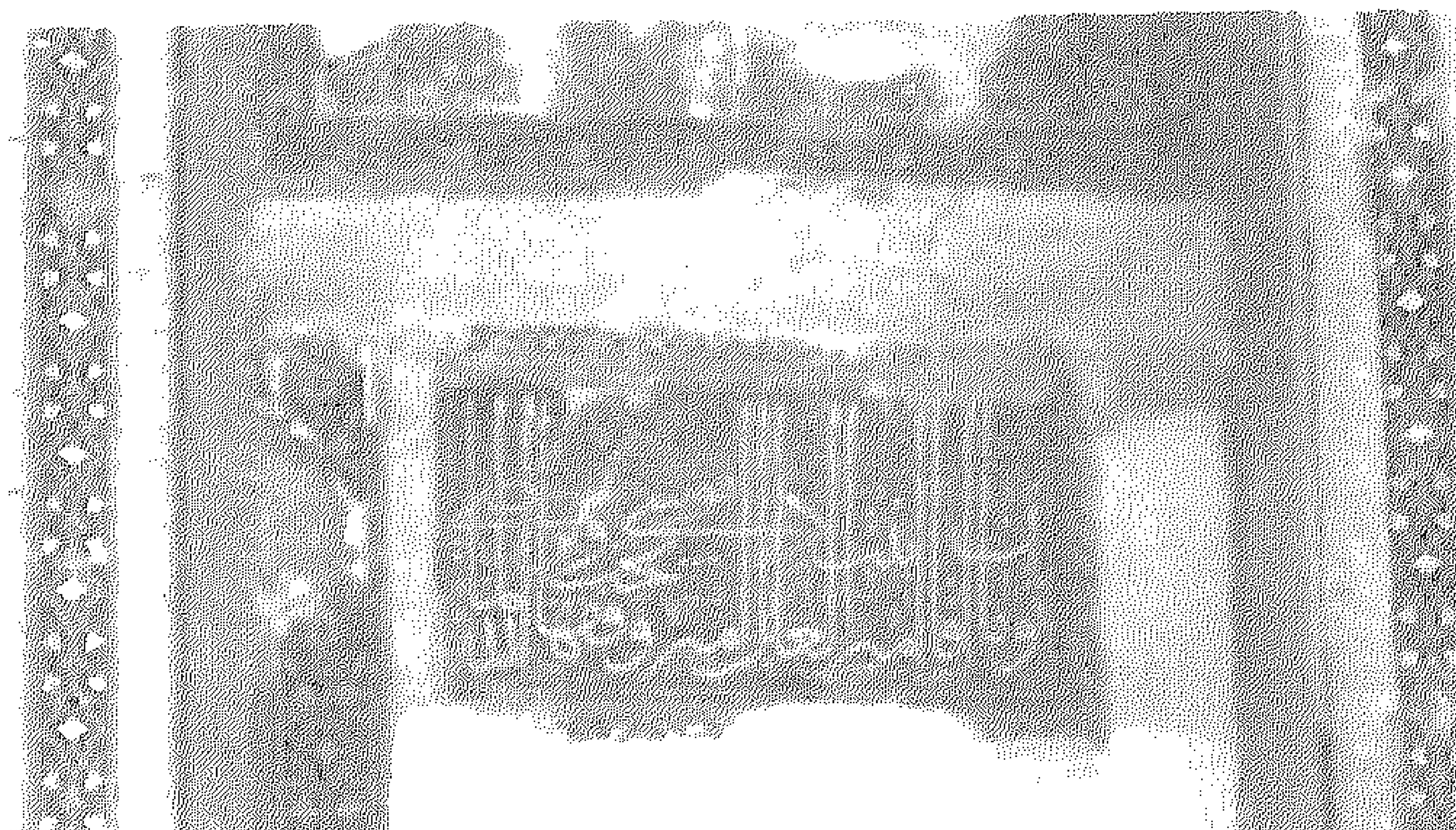
لوحة (١٢٧) نص كتابى على أحد جانبى مدخل أحد الأضرحة بمجمع شاه زنده.



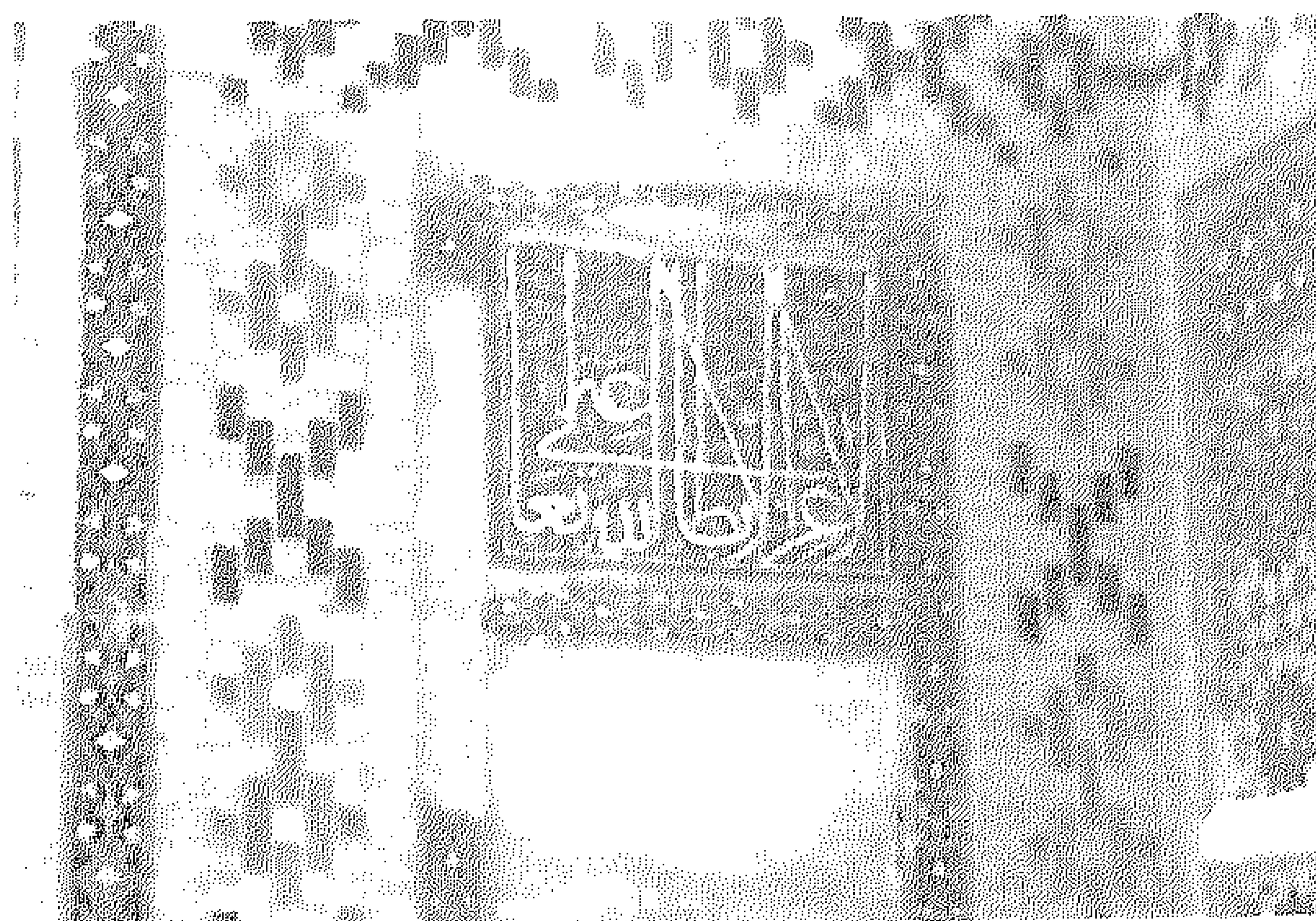
لوحة (١٢٨) نص كتابى على أحد جانبى مدخل ضريح تو غلو أقا بسمر قند.



لوحة (١٢٩) نص كتابى بحجر مدخل ضريح شرين أقا.



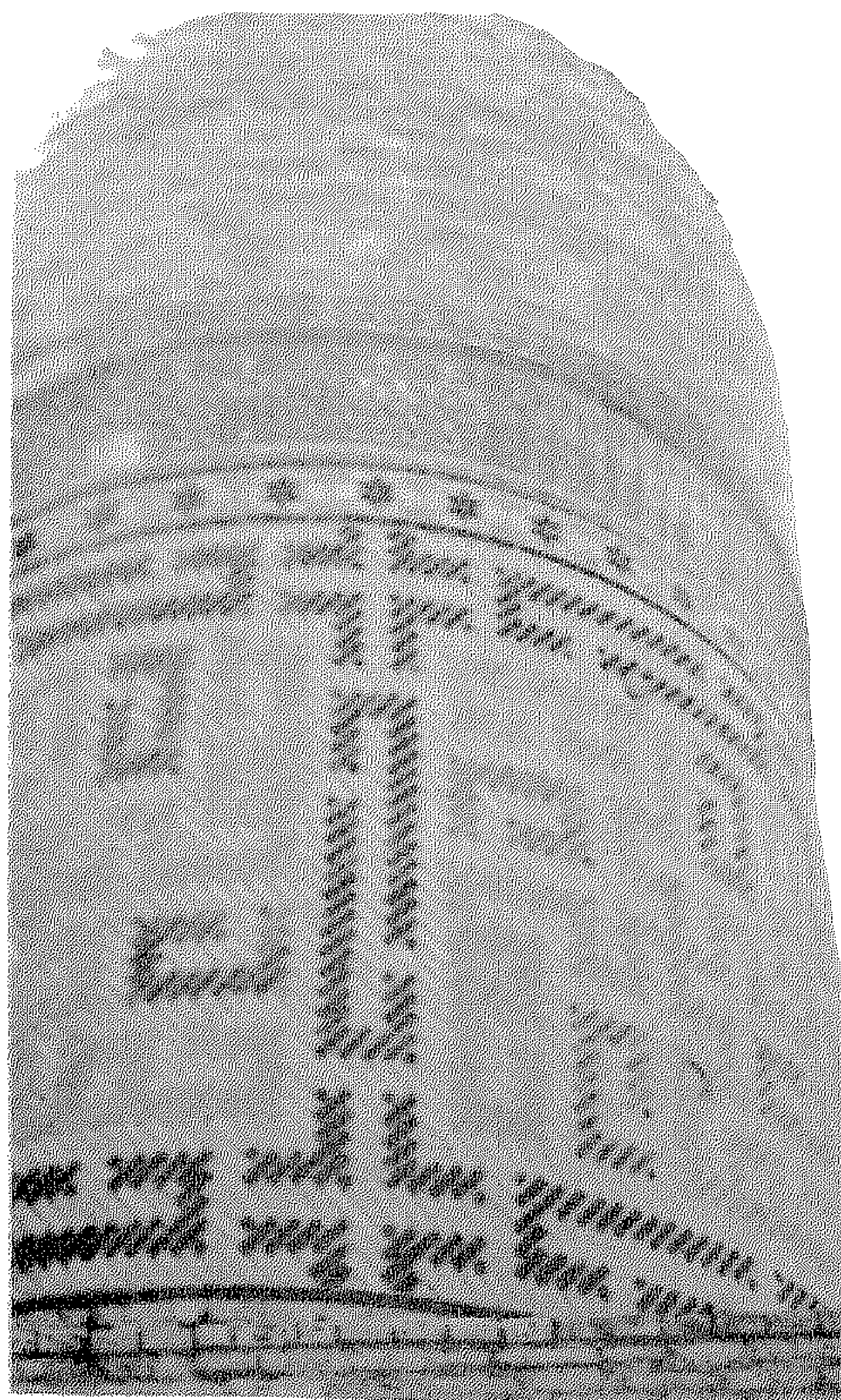
لوحة (١٣٠) نص كتابى بواجهة ضريح تومان أقا.



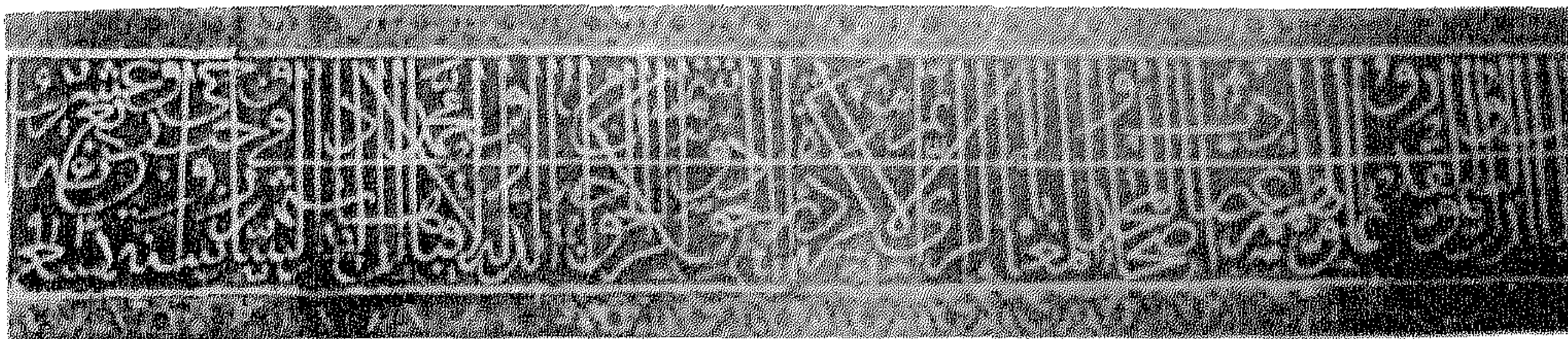
لوحة (١٣١) نص كتابى آخر بواجهة ضريح تومان أقا.



لوحة (١٣٢) نص كتابى بأعلى مدخل ضريح قثم بن العباس بسمر قند.



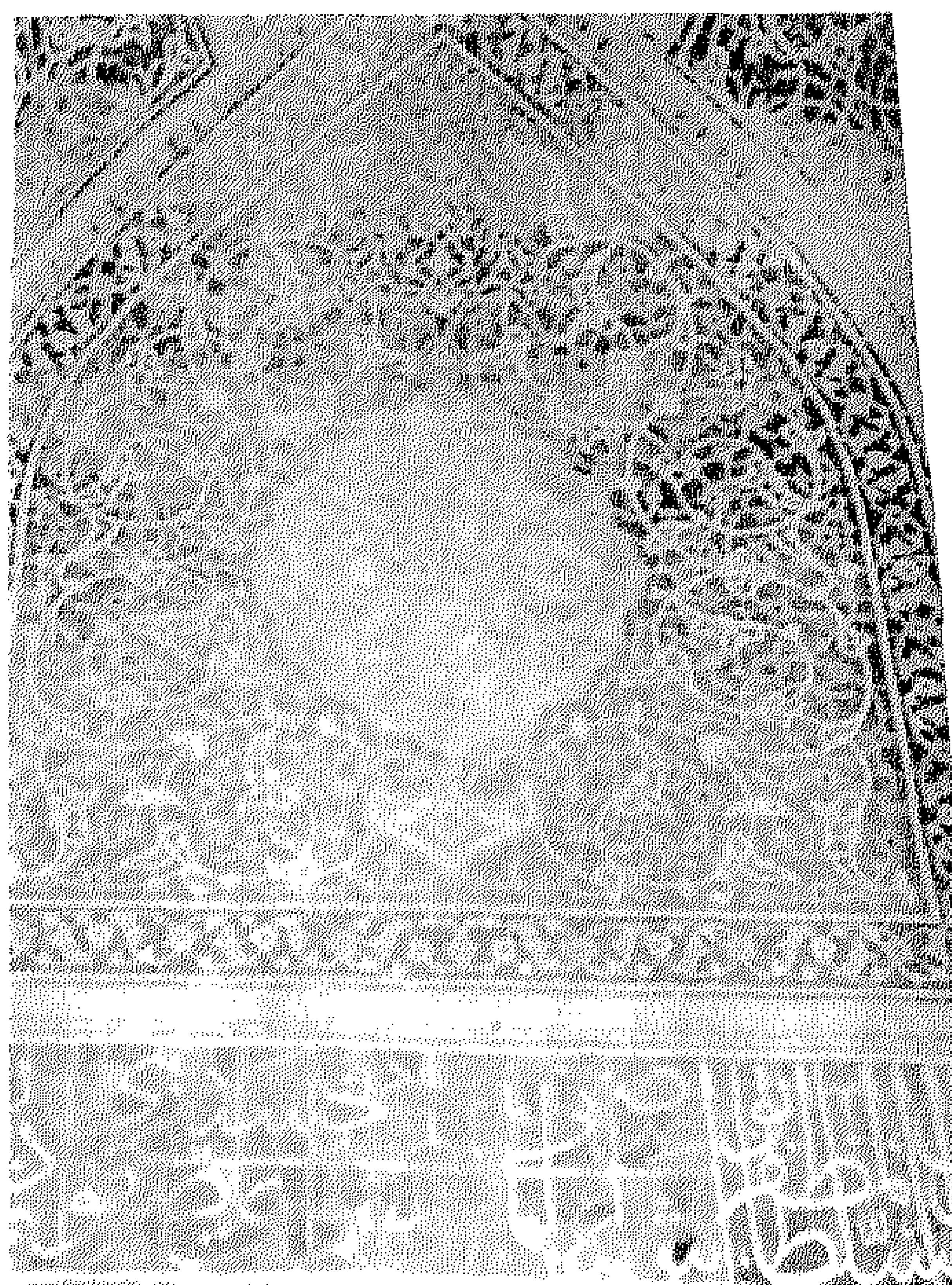
لوحة (١٣٣) إحدى قبتى ضريح القاضى زاده الرومى بسمر قند.



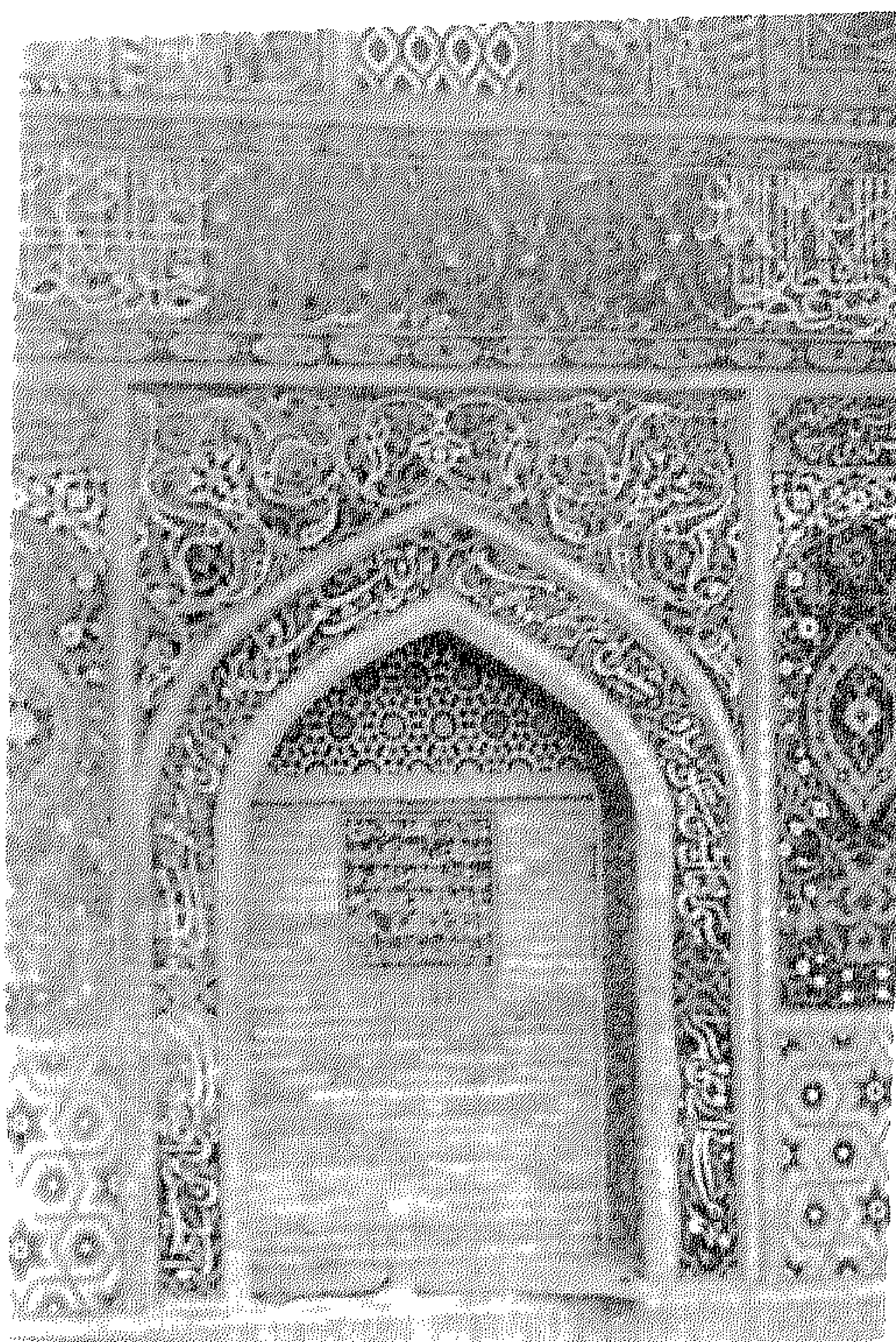
لوحة (١٣٤) نص كتابى بمسجد الميدان بمدينة ساوة
عن: Pope : A Survey of persian Art , PL. 526-L



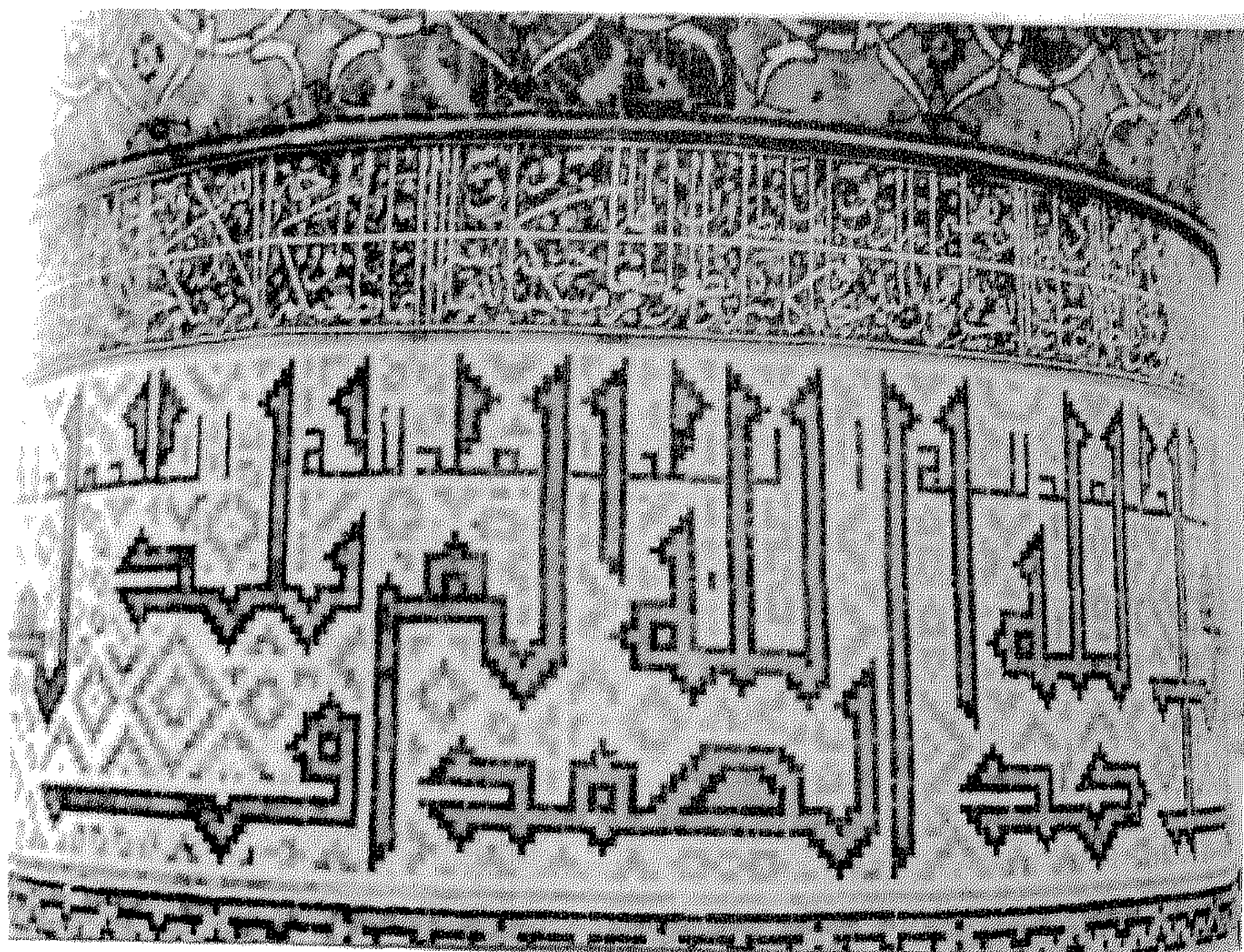
لوحة (١٣٥) نص كتابى بضريح الشيخ صفى الدين الأردبيلى عن :
Morton : The Ardabil shrin in the reign of shah Tahmasp , PL. 1-A.



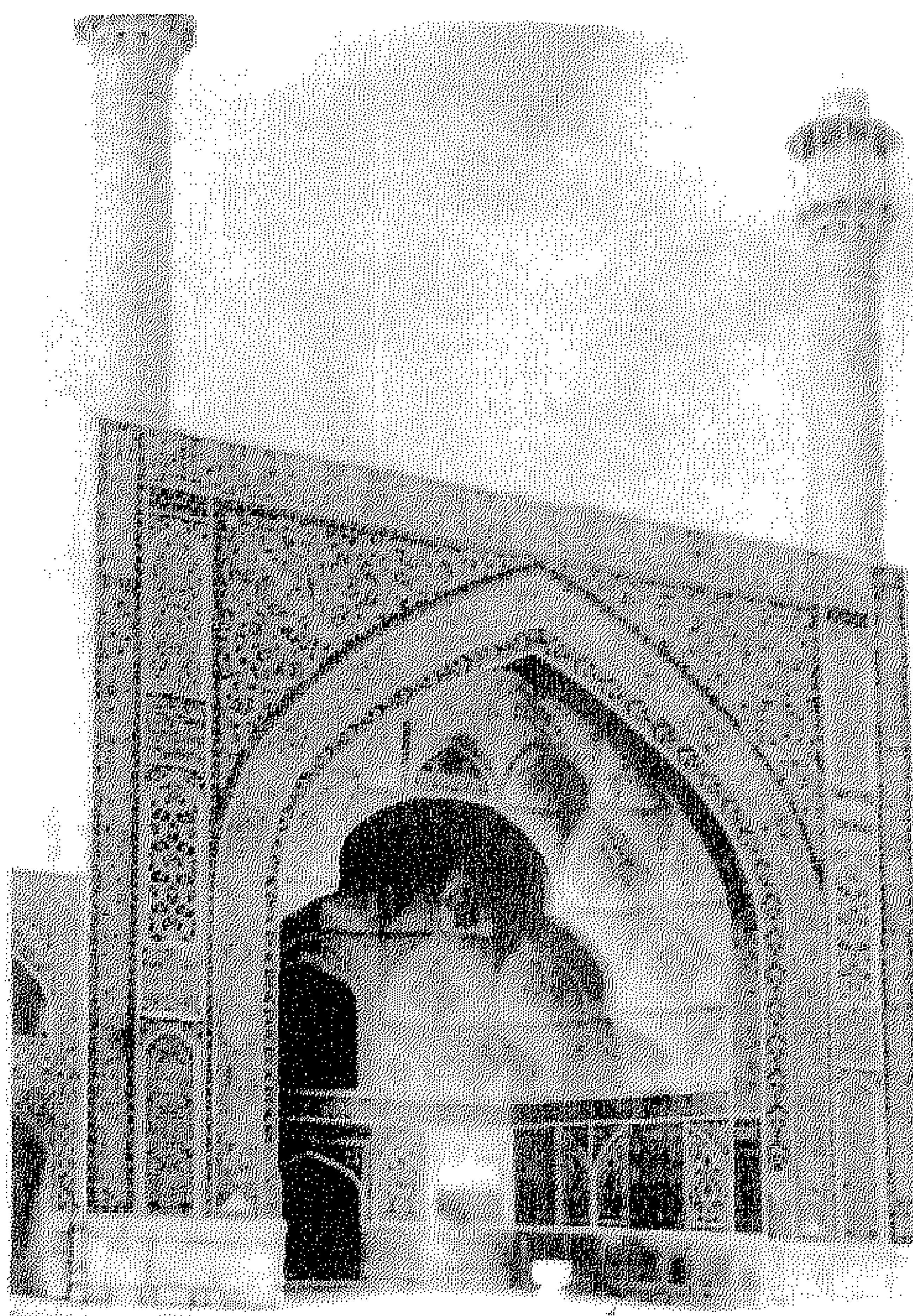
لوحة (١٣٦) نص كتابى بصدر أحد الإيونات بضريح إمام زاده اسماعيل بأصفهان
عن : Wurfel : Isfahan nisf -i- dschahan , P. 90.



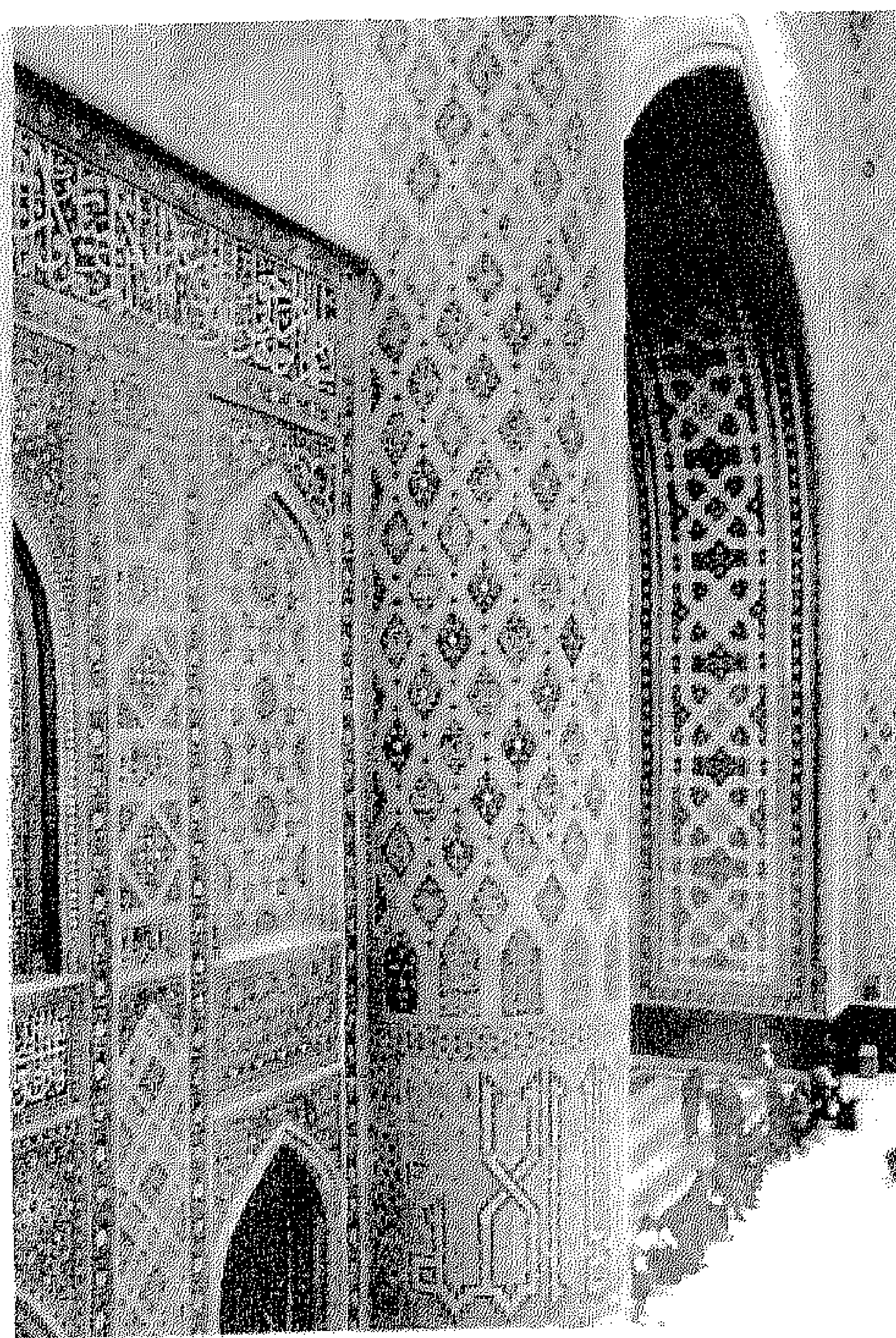
لوحة (١٣٧) مدخل مسجد القطبية
عن : Ib .Id PL . with out No



لوحة (١٣٨) رقبة قبة دربى إمام
عن : Ib .Id ., P. 107.



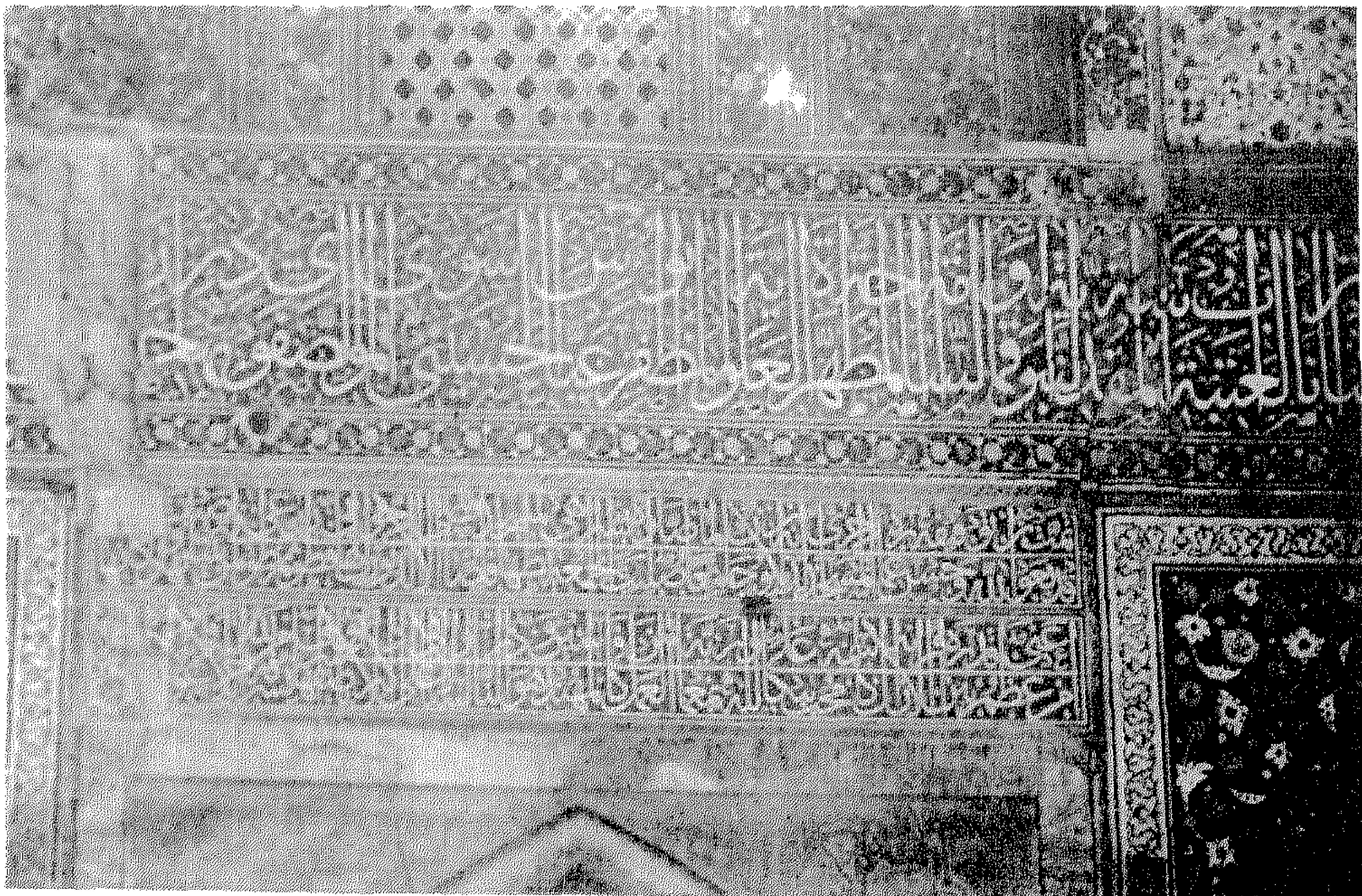
لوحة (١٣٩) الايوان الجنوبى لمسجد الجمعة باصفهان
عن :
Wufel : OP . Cit., P. 67.



لوحة (١٤٠) واجهة أحد الأضرحة . عن :
Frishman : The Mosque history Architectural development and regional , P. 132.



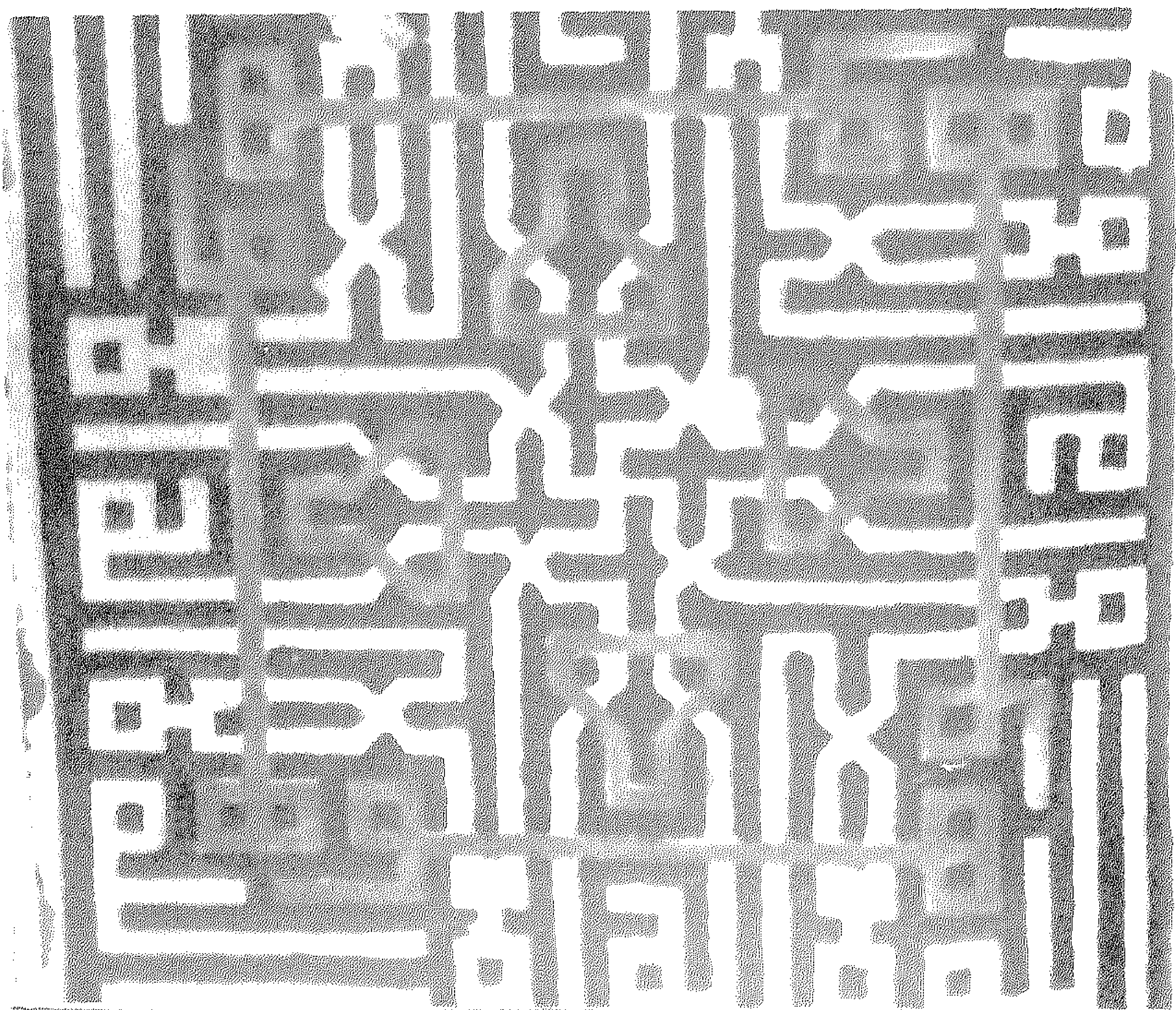
لوحة (١٤١) المدخل الرئيسى لمسجد الشاه بأصفهان
عن : Ferrier : The Arts of Persia, P.103.



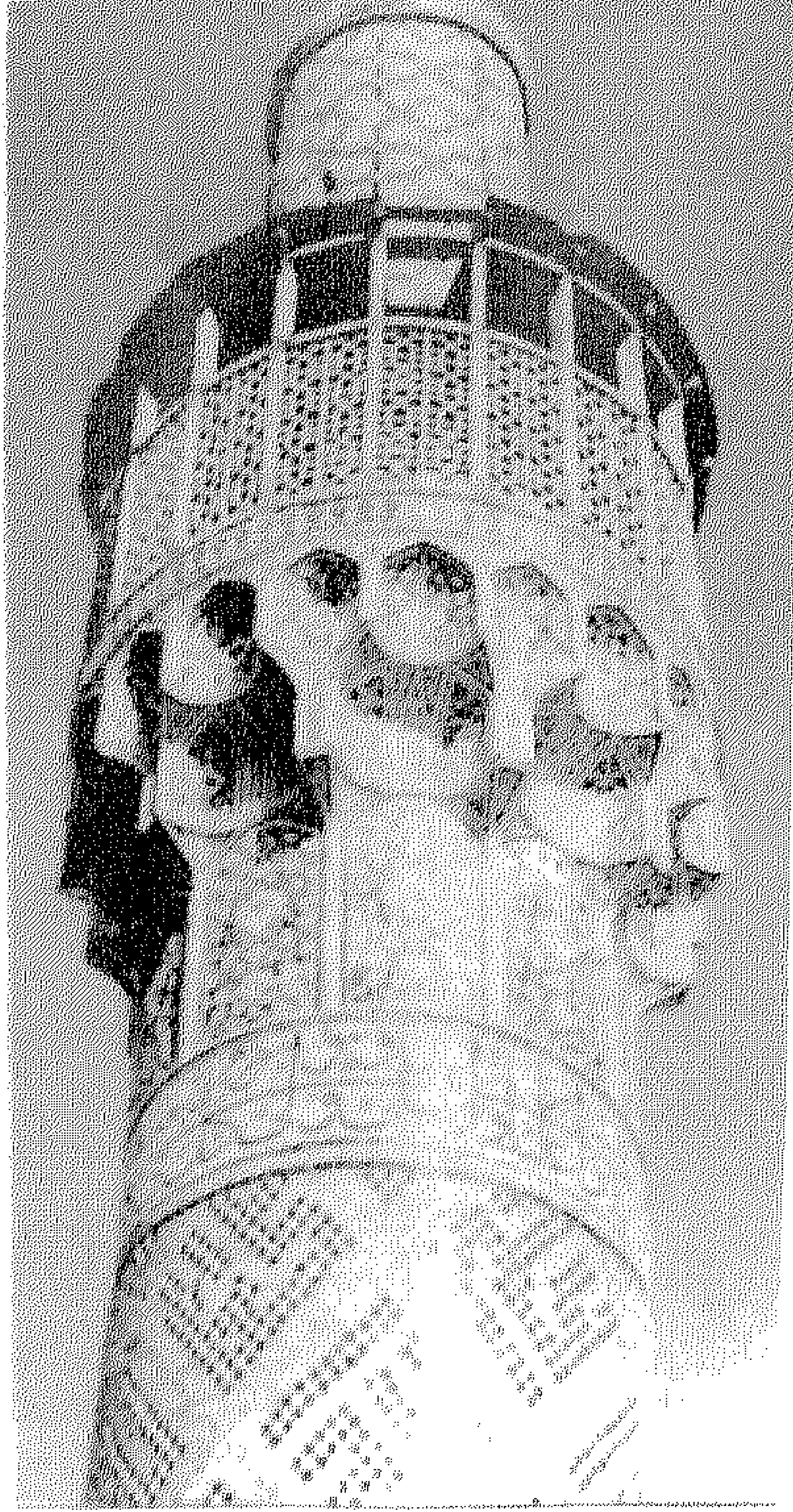
لوحة (١٤٢) نص كتابى أعلى فتحة المدخل الرئيسى لمسجد الشاه
عن : Wiet: L'exposition persane de 1931, PL. 54.



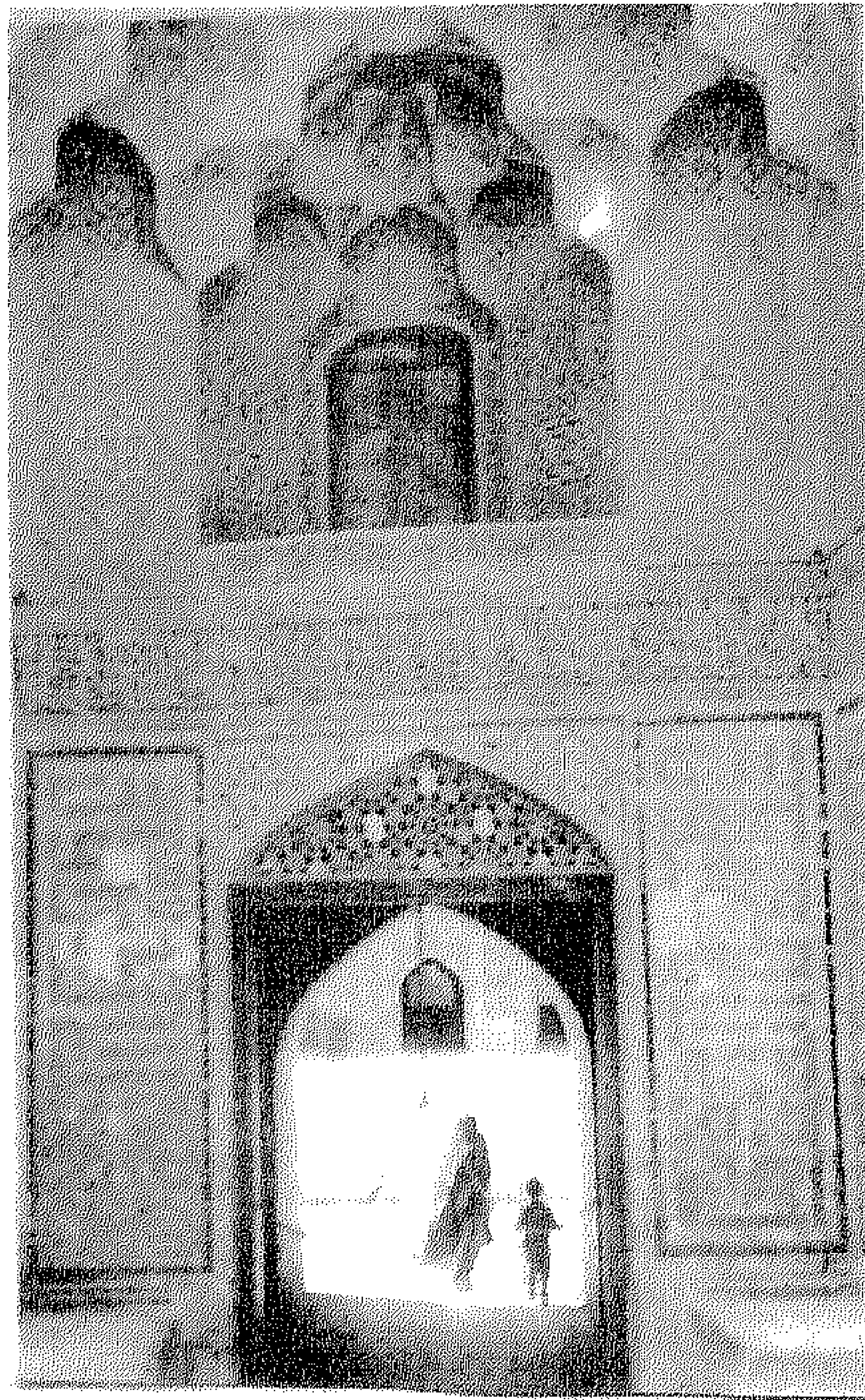
لوحة (١٤٣) شريط كتابي بكتلة مدخل مسجد الشاد
عن : The world of Islam, P. 82.



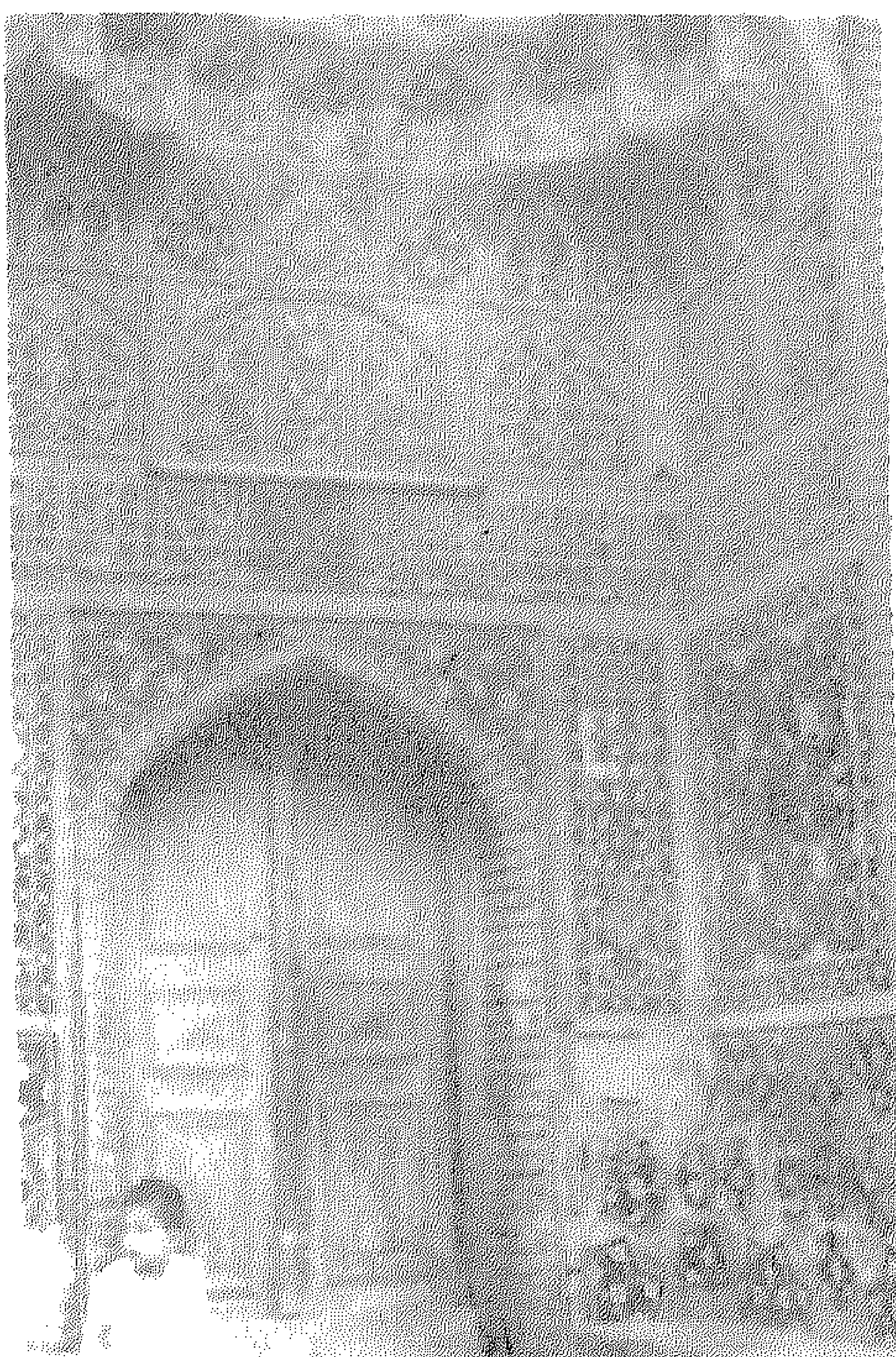
لوحة (١٤٤) نص كتابي بمسجد الشاد بأصفهان
عن : Safadi : Islamic Calligraphy, PL . 27



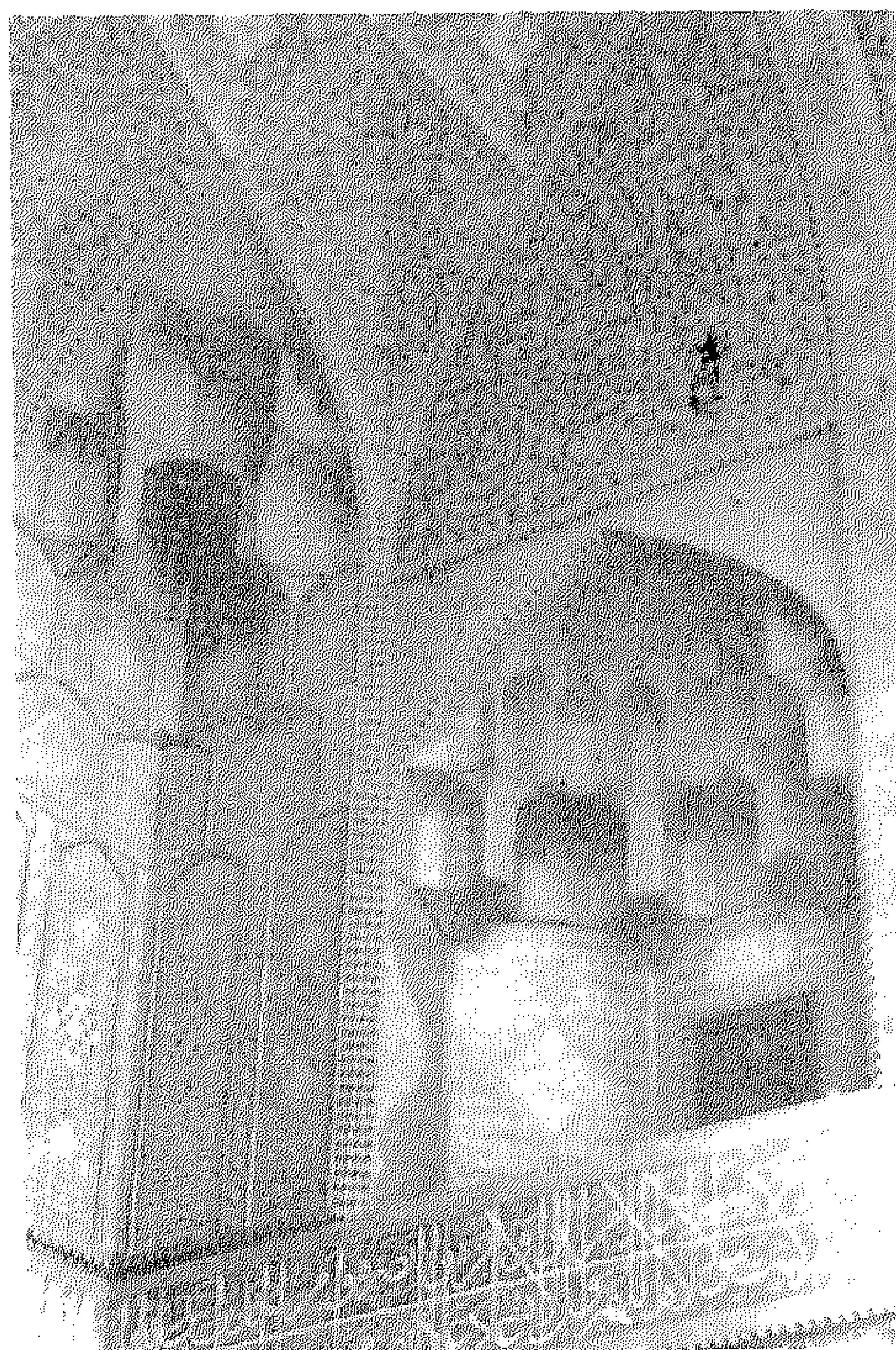
لوحة (١٤٥) نص كتابى بحجر مدخل
مسجد سليمات بأصفهان
عن : Wurfel : OP . Cit., P. 184.



لوحة (١٤٦) نص كتابى بأعلى التربيع
الأرضى للقبة الجنوبية بمدرسة مادر شاه
عن : Ib .Id., P. 171.



لوحة (١٤٧) منارة مدرسة مادر شاه
عن : Ib .Id., P. 168.



لوحة (١٤٨) المدخل الرئيسى لمسجد الحاكم بأصفهان
عن : Ib .Id ., P. 156.

